

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

LA MACHINE À BROYER LES PETITES FILLES DE TONINO BENACQUISTA :
DE LA MECANIQUE NOUVELLIÈRE À L'HYBRIDITÉ DU SOUS-GENRE CRIMINEL

PAR
ANNE-MARIE CHARLAND

MEMOIRE
PRESENTE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES FRANÇAISES

OCTOBRE 2012



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-91706-0

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-91706-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

La machine à broyer les petites filles de Tonino Benacquista :
De la mécanique nouvellière à l'hybridité du sous-genre criminel
par Anne-Marie Charland

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Marie-Pier Luneau, codirectrice de recherche
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Christian-Marie Pons, autres membres du jury
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Anthony Glinoyer, autres membres du jury
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Résumé

Le présent mémoire porte sur un recueil de nouvelles de Tonino Benacquista, *La machine à broyer les petites filles* paru en 1993. Ces textes appartiennent à un genre doublement marginalisé : les nouvelles policières. Nous avons tenté de comprendre de quelle manière les trois principaux sous-genres criminels s'entremêlent dans les textes de Benacquista, ainsi que les effets de cette hybridité.

Nous avons d'abord dégagé les principales constantes théoriques du récit criminel et de ses trois principaux sous-genres, soit le récit à énigme, le récit à suspense et le récit noir. Puis, avant même de nous consacrer à l'analyse proprement dite des nouvelles, nous avons tenté de mieux comprendre les traits de la nouvelle et les influences qu'ils peuvent avoir sur les récits criminels de Benacquista.

Dans la seconde partie, nous avons analysé les treize nouvelles criminelles du recueil de Benacquista. Le premier constat fut que les textes de *La machine à broyer les petites filles* présentent presque tous une forte coloration noire, entre autres parce que l'auteur s'amuse à transgresser les frontières entre les catégories, entre autres à travers les natures des crimes et de l'énigme. Cela transparaît également à travers l'étrangeté des personnages et des lieux, le ton distant des narrateurs ainsi que la focalisation. Par ailleurs, l'ironie et la subversion, traits appartenant autant à la nouvelle qu'au récit noir, teintent toutes les nouvelles. Mais, plus que tout, ces récits incitent à réfléchir aux notions complexes que sont l'impunité et la culpabilité.

Mots-clefs : nouvelles, récit policier, Tonino Benacquista, hybridité

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes co-directrices, Christiane Lahaie et Marie-Pier Luneau, pour leur appui ainsi que leurs judicieux conseils, mais surtout, merci pour leur grande patience et leur disponibilité. Je tiens également à remercier ma famille et mes amis. Malgré ma détermination, sans votre aide, je n'y serais pas arrivée. Plus particulièrement, merci à mes parents pour avoir autant cru en moi et pour leur appui inconditionnel.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
 Première partie. Définitions et classification	
Littérature policière ou littérature criminelle ?	10
Les trois catégories.....	12
Le récit à énigme	12
Le récit à suspense.....	21
Le récit noir	30
Les critères liés au récit criminel.....	36
Les critères liés à la nouvelle	41
 Deuxième partie : analyses des nouvelles	
Section 1. Récits où domine le paradigme de l'énigme	46
« Le balcon de Roméo ».....	46
« Cluedo privé »	55
« Toujours de l'audace »	58
Section 2. Récits où domine le paradigme du suspense	63
« Suite logique ».....	63
« Le jardin des mauvais garçons »	69
« La foire au crime »	75
« La culture de l'elcœis au Congo belge ».....	81
« La nature est conne ! »	87
« Le seul tatoueur au monde »	91
« Pizza d'Italie ».....	93
« Père courage »	97
« Deux héros et l'infini ».....	101
« Requiem contre un plafond »	104
Conclusion.....	109
Médiagraphie.....	115

INTRODUCTION

Étudier la littérature policière représente un défi en soi parce que ce sous-genre évolue constamment. De surcroît, les théoriciens tendent à délaisser l'étude de la nouvelle au profit de celle des romans. Parfois, un chapitre ou un historique tiendra compte de la forme nouvelle mais, le plus souvent, ils l'évacuent presque entièrement. C'est à la fois étonnant, parce que les nouvelles sont à l'origine du sous-genre policier, et compréhensible, parce que les œuvres les plus reconnues par l'institution littéraire francophone demeurent les romans.

Le roman policier jouit d'ailleurs de la faveur du grand public. Souvent déprécié par les pourvoyeurs de légitimité littéraire, ce sous-genre littéraire se révèle très populaire. Cependant, dès que le récit policier est présenté sous forme de nouvelles, sa popularité décroît considérablement. Pourquoi ? Selon Franck Evrard, « [c]onsidérée comme un genre mineur, second par rapport au roman, la nouvelle semble vouée aujourd'hui à une certaine marginalité¹ ». Certains auteurs sont encore plus pessimistes en ce qui a trait à la popularité de la nouvelle : « [à] moins d'être un auteur connu, à la mode [...] le nouvelliste n'a aucune chance d'atteindre de forts tirages, même moyens. »²

On relègue souvent les récits policiers au rang de paralittérature, ce qui, en soi, dénote une non-reconnaissance de ce sous-genre. Dans *Approches de l'imaginaire*, Roger Caillois affirme même qu'il aborde le roman policier parce qu'il analyse autre chose que la valeur littéraire des œuvres³ ! Ainsi, les quelques chercheurs qui se sont aventurés du côté de l'étude de la littérature policière se sont souvent arrêtés à des romans policiers parce que ce sous-genre en constitue la

¹ Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », n° 65, 1997, p. 4.

² René Godenne, « Les années 90 de la nouvelle française et suisse : retour à la case départ », *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^{ème} siècle : actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, sous la direction de Vincent Engel, Québec, L'instant même, 1995, p. 17.

³ Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Paris, NRF et Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, p. 149.

forme prédominante. Dans *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire* de Marc Lits, à peine six pages sont consacrées à la nouvelle policière tandis que, dans *Le roman policier* d'Yves Reuter, moins de quatre lignes abordent le sujet. Quant à Boileau et Narcejac, leur livre *Le roman policier* établit le lien entre Edgar Allan Poe et le roman policier. Même lorsque les théoriciens (Yves Reuter, Pierre Boileau et Thomas Narcejac⁴ entre autres) s'y réfèrent pour expliquer les origines du sous-genre, ils justifient d'une manière imprécise l'utilisation de cette forme littéraire ou ne s'attardent tout simplement pas à la différence. Bref, la nouvelle policière se voit « doublement marginalisé, parce que la forme courte n'est guère encouragée par les éditeurs, et parce que le policier reste confiné dans les zones obscures de la paralittérature. »⁵ Cette double marginalité est d'ailleurs soutenue par le paratexte. En effet, ce recueil fut publié au Québec par L'Instant même, une maison spécialisée dans la nouvelle. Alors que, de l'autre côté de l'océan, il a paru en France dans la collection « Rivages / Noir » de Payot et Rivages, une collection dédiée au récit policier. Cette maison publie des œuvres populaires (dont les traductions des romans de James Ellroy). Malgré cette distinction, la couleur noire domine sur les deux couvertures, trahissant ainsi le ton du recueil.

Quelques ouvrages théoriques qui se penchent sur des romans policiers précis s'intéressent beaucoup à leur histoire, par exemple, dans *Le roman policier* de Reuter, 30 des 113 pages sont consacrées à cet aspect. Mais aucune ne semble analyser les nouvelles policières en profondeur, si ce n'est Marc Lits, lequel échafaude sa théorie à partir des termes de la nouvelle « Double assassinat dans la rue Morgue » de Poe. Les auteurs étayent aussi leurs œuvres d'exemples s'appuyant sur des romans policiers plutôt classiques, tels que ceux d'Agatha

⁴ Pierre Boileau et Thomas Narcejac ont coécrit plusieurs œuvres, dont *Le roman policier*. C'est pourquoi j'utiliserai le nom qu'ils ont adopté, soit Boileau-Narcejac.

⁵ Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, coll. « Bibliothèque des paralittératures », 1999, p. 154.

Christie, de Dashiell Hammet et de Gaston Leroux. Il n'en demeure pas moins que l'étude de nouvelles policières diffère de celle de romans, de sorte qu'il s'avère essentiel d'éclaircir cette distinction.

Quelles que soient les raisons qui ont mené à cette mise à l'écart de la nouvelle policière, il importe de bien définir ses composantes. À l'instar du roman, la nouvelle peut être associée à plusieurs sous-genres littéraires : les nouvelles fantastiques, les nouvelles érotiques, les nouvelles dramatiques, etc.

Le terme anglais « short story » s'avère plus éloquent que son équivalent français « nouvelle » puisqu'il impose deux critères formels essentiels : la brièveté et la narrativité⁶. En ce qui a trait à la narrativité, ce critère reste facilement repérable et identifiable, puisqu'il s'agit de récit au sens large. Bien entendu, la brièveté demeure un critère plutôt relatif. Il semble parfois ardu de différencier les nouvelles longues des romans courts. La distinction peut paraître accessoire, mais la nouvelle requiert un type de lecture particulier : « La brièveté est moins une question de longueur matérielle que la conséquence de l'énergie propre au thème, du ton et du rythme.⁷ »

Bien que les recueils de nouvelles homogènes puissent ressembler à certains romans, le contrat entre l'auteur et le lecteur demeure très différent : « À chaque nouvelle, il faut en effet être attentif au moindre détail d'un univers qui n'aura que d'existence que quelques pages. Le lecteur d'un recueil de nouvelles doit avoir l'esprit éveillé et créatif. »⁸ Ce dernier doit savoir que tous les détails sont significatifs : « Le récit bref conduit à extrapoler, à passer du sens littéral au sens symbolique. »⁹ Les nouvelles doivent donc être considérées d'abord comme étant des

⁶ Franck Evrard, *La nouvelle*, [...], p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études d'un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 13.

⁹ Franck Evrard, *La nouvelle*, [...], p. 56.

œuvres uniques et complètes, plutôt qu'en tant que parties d'un tout. Par la suite, il est permis d'identifier des points communs entre les nouvelles, dans un contexte de recueil homogène ou hétérogène : « La mise en présence de textes les éclaire en outre les uns les autres, leur donne une signification qu'ils n'avaient pas isolément, comme une exposition de tableaux révèle, selon l'accrochage, ce que souvent on n'avait pas encore vu en eux. »¹⁰

Henri-Dominique Paratte préfère le terme « concision » à celui de « brièveté »¹¹. En effet, cette nuance se révèle très judicieuse puisqu'elle met l'accent sur une mise en forme du contenu tout en permettant d'éviter la fameuse question : combien de pages une nouvelle longue peut-elle contenir ? C'est que la concision sous-entend un dépouillement qui ne se trouve pas dans le roman. Ainsi, il peut y avoir de courts romans qui contiennent moins de pages que de longues nouvelles : « La concision de la nouvelle répondait à une volonté de ne pas tenter de tout inclure (à la différence du roman), mais à une décision d'être sans cesse en rupture, à la limite du silence, comme en marge de tout ce non-dit qui ne se dirait que dans un autre type de texte, peut-être, ou en dehors du texte, ou ne se dirait, tout simplement, pas. »¹²

Outre la brièveté, plusieurs critères formels se voient associés à la nouvelle. Malgré le fait qu'ils soient nombreux, ces critères ne semblent pas indispensables. Voici les caractéristiques suggérées par Pierre Tibi :

[...] l'importance de la chute n'est que l'une des conséquences de la brièveté. Il en est d'autres non moins caractéristiques de la nouvelle : surdétermination du début et de la fin, fréquence des effets liés aux jeux de l'ironie, soumission à un principe d'économie, récurrence des structures à base d'emboîtement, unicité des personnages et des situations.¹³

¹⁰ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles* [...], p. 11.

¹¹ Henri-Dominique Paratte, « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers l'ailleurs. », dans *La nouvelle : écriture(s) et lectures(s)*, sous la direction d'Agnès Whitfield & Jacques Cotnam, Montréal, XYZ, coll. « Dont Actes », n° 10, 1993, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ Pierre Tibi, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans *Aspects de la nouvelle (II)*, sous la direction de Paul Carmignani, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1995, p. 23.

Parmi ces caractéristiques, la soumission à un principe d'économie ainsi que l'unicité des personnages et des situations résultent principalement de la brièveté des nouvelles. Chacun des personnages et toutes les situations doivent apporter du sens à la nouvelle : « [E]lle va droit au but, sans détours ; ce qui n'est pas nécessaire à la compréhension du sujet se voit écarté. »¹⁴ Les personnages, les lieux et les événements y figurent donc en nombre très restreint. Ils doivent tous être fonctionnels. Quant à la surdétermination du début et de la fin du récit, elle constitue un effet créé par l'absence de mise en situation détaillée. Dès la première phrase, on se retrouve en plein cœur de l'action. Le lecteur est plongé abruptement dans un lieu et une histoire sans y être préparé. Quant à la clause, bien que souvent brusque, elle laisse généralement le lecteur en proie à un sentiment intense : « Alors que la fin "fermée" (plus traditionnelle) met l'accent sur la nécessaire finitude de toute aventure, la fin "ouverte" rappelle l'inachèvement non moins avéré des choses¹⁵. »

Par ailleurs, une autre méthode préconisée par les nouvellistes consiste à faire appel aux stéréotypes sociaux : « On reproche à la nouvelle la superficialité de la psychologie de ses personnages souvent réduits à des types, une action trop dense ou trop rapide voire invraisemblable, des stratégies d'écriture (ouverture, acmé narratif, fermeture) stéréotypées. ¹⁶ » Malgré cette première perception défavorable, il faut comprendre l'effet produit par l'utilisation des stéréotypes et de leur superficialité apparente pour les apprécier. D'abord, les personnages, lieux et comportements stéréotypés ont l'avantage de permettre d'éviter les longues

¹⁴ Citation de René Godenne dans Dezutter, Olivier et Thierry Hulhoven, *La nouvelle*, Bruxelles, Didier Hatier, coll. « Séquences », p. 43.

¹⁵ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan université, coll. « Lettres supérieures », « Lire », 2000 (1^{ère} édition 1993, Dunod), p. 138.

¹⁶ Philippe Andrès, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998, p. 81.

descriptions¹⁷. L'appel aux stéréotypes permet donc de respecter la brièveté de la nouvelle, tout en suscitant une certaine interprétation chez le lecteur : « Elle [la nouvelle] sous-entend beaucoup à proportion qu'elle dit peu.¹⁸ » Les stéréotypes permettent de concentrer plusieurs caractéristiques de diverses catégories et d'éviter des descriptions trop révélatrices ou trop spécifiques. Ainsi, la psychologie des personnages peut être abordée indirectement et de manière condensée.

Pourquoi la brièveté est-elle aussi importante ? Entre autres, parce qu'elle permet de créer l'unité :

Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracasseries des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue [...] ¹⁹.

La nouvelle offre du coup une expérience de lecture complètement différente de celle du roman. Grâce au choc qu'elle administre, elle interpelle peut-être davantage : « La focalisation du récit bref sur un seul événement et un ou plusieurs personnages, la présence de types et de stéréotypes, invitent le lecteur à donner une valeur exemplaire au cas singulier. Le récit bref conduit à extrapoler, à passer du sens littéral au sens symbolique.²⁰ » La réflexion se poursuit bien au delà de l'œuvre puisque l'auteur n'a pas fait le tour de la question. En outre, la démarche réflexive du lecteur est en quelque sorte facilitée par la forme de la nouvelle : « la miniature fait en effet

¹⁷ Franck Evrard, *La nouvelle*, [...], p. 20.

¹⁸ Daniel Boulanger, « De la nouvelle », *Nouvelle Revue française*, n° 265, janvier 1975, dans Olivier Dezutter et Thierry Hulhoven, *La nouvelle*, Bruxelles, Didier Hatier, coll. « Séquences », p. 43.

¹⁹ Baudelaire, « *Notes nouvelles sur Edgar Poe* », III, 1857, cité dans Daniel Grojnowski. *Lire la nouvelle* [...], p. 28.

²⁰ Franck Evrard, *La nouvelle*, [...], p. 56.

apparaître des relations que dissimulerait l'œuvre de vaste envergure.²¹ » Les liens entre les divers éléments peuvent alors être établis plus rapidement et plus aisément. L'analyse d'un recueil de nouvelles plutôt que de nouvelles éparses d'auteurs différents nous semble donc judicieuse. Ainsi, l'œuvre permettra d'établir des liens entre les divers textes, de mettre en lumière les constantes et les variables.

Le recueil de Tonino Benacquista intitulé *La machine à broyer les petites filles* réunit quinze nouvelles, dont treize policières. Il nous semble donc pertinent de l'étudier afin de fournir un nouvel éclairage sur ce sous-genre peu fréquenté par la critique savante. Précisons enfin que pour analyser les rapports, les liens comme les distinctions entre les nouvelles dans le recueil de Benacquista, le choix du sous-genre policier et de ses déclinaisons s'est imposé : ce sont en effet les éléments du récit à énigme, du suspense et du récit noir qui permettront de comparer les textes. Puisque l'analyse portera sur les composantes du récit policier, il nous paraissait illogique de nous pencher sur les deux nouvelles qui ne se rattachent pas à ce type de récit, soit « Rouge paradis » et « Toute sortie est définitive ». L'attention aux constantes du sous-genre n'imposait pas que le choix du corpus restreint, mais elle suggérait aussi l'attention requise par l'étude narratologique des sous-genres. Ceci représentant déjà une tâche complexe, nous nous y limiterons. Par ailleurs, Benacquista est un de ces auteurs qui font éclater les contraintes, le défi s'en trouve alors rehaussé. Cependant, puisque l'auteur s'amuse à déjouer les règles, des grilles d'analyse qui portent surtout sur les composantes narratologiques des récits policiers seront utilisées afin de conserver un fil conducteur. Il importe alors de garder à l'esprit que les catégories du sous-genre policier représentent d'abord et avant tout des tendances relevées par d'autres chercheurs et que Benacquista s'amuse à les modifier, à les renverser. Bien entendu, une

²¹ Daniel Grojnowski. *Lire la nouvelle* [...], p. 143.

étude sociocritique aurait été certes pertinente, mais les limites de ce mémoire ne nous auraient pas permis d'être convaincante si nous avions opté pour cette voie critique.

Les théoriciens de la littérature policière, tout en précisant que l'objectif de leurs travaux ne consiste pas à faire entrer de force les œuvres dans des catégories fixes, persistent à étudier le sous-genre criminel en privilégiant les œuvres « pures » plutôt que celles qui jouent sur les frontières. Le recueil de Benacquista permettra d'établir des ponts entre les diverses catégories du récit policier et les nouvelles afin de comprendre les effets produits par « l'impureté » qui caractérise ce recueil.

Dans la première partie de ce mémoire, il importera de définir ce qu'est la littérature policière. Nous tenterons ensuite de comprendre les différences entre les trois catégories de récits policiers, soit le récit à énigme, le récit à suspense et le récit noir. Pour chacune d'elles, nous relèverons les traits caractéristiques des personnages, puis nous étudierons le point de vue de la narration ainsi que le ton du narrateur et, enfin, les thèmes principaux. Ceci servira à dresser une typologie du sous-genre policier. À la fin de cette partie, on trouvera, exposée en détails, la grille présidant à l'analyse des nouvelles.

La partie suivante, plus longue et divisée en deux sections d'inégale longueur, sera consacrée à l'analyse des nouvelles du recueil *La machine à broyer les petites filles*.²² Nous verrons là quelles sont les conventions des catégories de récit policier qu'il réifie ou déconstruit, c'est-à-dire de quelle manière s'y déploient le récit à énigme et le récit à suspense, mais surtout comment le récit noir contamine l'ensemble du recueil.

En effet, depuis le XIX^e siècle, les auteurs de récits policiers composent principalement des récits noirs et des suspenses. Le recueil de Benacquista a été publié en 1993 et ne fait pas

²² Deux textes seront laissés de côté, soit « Toute sortie est définitive » ainsi que « Rouge Paradis », lesquels ne sont pas des récits policiers.

exception à la règle puisqu'il présente une dominante noire. Même s'il est moins populaire que les romans et les scénarios de l'auteur, le recueil *La machine à broyer les petites filles* table sur la variété de ses récits. Bien que le titre puisse en rebuter plus d'un, on n'y côtoie pas l'horreur pour autant. D'ailleurs, nulle nouvelle éponyme ne vient expliquer le titre. Il faut cependant savoir que l'auteur utilise l'expression « petites filles » dans un contexte français, et qu'elle signifie « peureux ». Par conséquent, la « machine » qu'il met en branle ne s'adresse pas aux pusillanimes. Un lecteur averti en vaut deux...

PREMIÈRE PARTIE DÉFINITIONS ET CLASSIFICATION

Littérature policière ou littérature criminelle ?

Qu'est-ce que la littérature policière ? Bien des auteurs se sont penchés sur la question et plusieurs définitions ont été proposées. Si aucune d'entre elles n'a su faire l'unanimité, il est possible d'établir des points communs qui permettent de cerner les contours du phénomène.

D'abord, il faut mentionner que différents théoriciens, dont Boileau-Narcejac, Lits, Vareille et Reuter, s'entendent sur un point précis : l'origine du sous-genre. Bien que des éléments de la littérature policière aient été retracés dans des œuvres aussi anciennes qu'*Œdipe roi* de Sophocle, la paternité des récits policiers est retracée dans des nouvelles de Poe. Ceci situe donc la naissance de ce genre au XIX^{ème} siècle. Pourquoi là et pas avant ? De fait, malgré l'enquête qui permet de retracer le meurtrier du père dans *Œdipe roi*, cette intrigue ne constitue pas l'élément principal du récit, il s'agit plutôt de la relation complexe entre les parents et un enfant. Il faut attendre « Double assassinat dans la rue Morgue », paru en 1841, pour lire le premier récit qui place l'intrigue policière au premier plan. Tout ce qui est contenu dans cette nouvelle participe à l'élaboration de l'enquête de Dupin.

Mais comment déterminer de la manière la plus rigoureuse possible qu'il s'agit d'un récit policier ? Il faut s'appuyer sur les « pièces maîtresses », ainsi nommées par Boileau et Narcejac, soit le crime mystérieux, l'enquête et le détective²³. Ces trois critères sont intégrés dans les définitions de plusieurs auteurs : François Fosca²⁴, Yves Reuter²⁵, Jacques Sadoul²⁶, Serge

²³ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », (1^{re} édition, 1975, PUF, coll. « Que sais-je ? »), 1994, p. 22.

²⁴ François Fosca, *Raisons d'aimer les romans policiers*, Paris, Wesmael-Charlier, 1964, p. 38-39.

²⁵ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Lettres 128 », 1997, p. 8.

Bergeron²⁷, etc. Même si ces critères sont reconnus par plusieurs commentateurs, il faut les préciser parce que l'évolution du sous-genre fait en sorte que de s'appuyer uniquement sur ces derniers pourrait entraîner l'exclusion de plusieurs textes reconnus comme étant des récits policiers. Chacune des pièces maîtresses reste nécessaire, mais la présence de l'une ou deux d'entre elles peut être simplement sous-entendue. Par exemple, un crime peut être commis par un personnage, mais l'œuvre peut s'arrêter au moment de son exécution, ne laissant ainsi aucune place à l'enquête qui devrait normalement constituer la prochaine étape. Il n'est donc pas nécessaire de retrouver toutes les pièces maîtresses dans les œuvres pour être en mesure de les classer dans la littérature policière.

En outre, l'appellation « littérature policière » suggère la présence d'un policier dans le récit. La figure représentant les forces de l'ordre était a priori un policier chargé de l'enquête. Avec les années, le policier est devenu un détective privé, un journaliste, etc. Non seulement l'enquête n'est pas indispensable dans le récit policier, mais il n'y a pas toujours de policier chargé de l'enquête, quand il y en a une. Pourquoi alors persister à parler de « littérature policière » ? Sans doute parce que les lecteurs y sont habitués. Mais est-ce une raison suffisante pour persévérer dans cette voie ? Lits propose de remplacer le terme « énigme policière » par « énigme criminelle » :

Nous avons préféré retenir l'adjectif "criminel" plutôt que "policier", parce que ce dernier terme fait trop explicitement référence aux corps de police officiels qui ne sont pas toujours présent dans des enquêtes souvent menées par des détectives privés ou des amateurs de mystère. [...] La notion de crime, de plus, signifie aussi que le forfait doit être d'une gravité pour justifier l'existence d'une recherche longue et complexe, et par voie de conséquence, d'un récit développé. À quelques exceptions près, notamment dans les cas de parodies,

²⁶ Jacques Sadoul, « Introduction » à *L'Anthologie de la littérature policière*, Paris, Ramsay, 1980, p. 10, cité par Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 88.

²⁷ Serge Bergeron, « L'évolution du roman policier », *Québec français*, n° 72, décembre 1988, p. 71.

c'est d'ailleurs un meurtre ou un assassinat qui donne sa véritable dimension, d'effroi et de tension, aux récits criminels.²⁸

Étendre cette suggestion au sous-genre entier serait une manière de tenir compte de son évolution. Avec l'apparition des catégories, la dénomination « récit policier » apparaît désuète. Le lieu commun de ces œuvres s'avère désormais le crime, tant celui qui se produira, celui qui se produit ou encore celui qui a déjà eu lieu. Je parlerai donc dorénavant de « littérature criminelle ».²⁹

Afin de mieux comprendre le récit criminel, il faut maintenant approfondir chacune de ses catégories, car les théoriciens tendent à reconnaître une typologie assez constante. Il en existe trois : le récit à énigme, le suspense et le récit noir.³⁰

Les trois catégories

LE RECIT A ENIGME

Le récit à énigme reste sans conteste la catégorie la plus populaire auprès des chercheurs qui s'intéressent au récit criminel. Certains ont même tendance à les confondre, notamment

²⁸ Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 9.

²⁹ Il s'agit de Stephano Benvenuti, Gianni Rizzoni et Michel Lebrun qui ont coécrit *Le roman criminel, histoire, auteurs*. Certes, ils adoptent ces termes, mais n'expliquent pas leur choix. Voici plutôt ce qu'on trouve sur la quatrième de couverture : « Roman policier, roman noir, roman à énigme ou de suspense, thriller *hard boiled*, *crime story*, *mystery novel*..., ROMAN CRIMINEL est peut-être le terme qui recouvre le mieux toutes les formes de cette littérature populaire d'Edgar Poe à nos jours. » (Benvenuti *et al.*)

³⁰ Comme dans tous les domaines, on trouve des exceptions. Pour sa part, Jacques Dubois a constitué quatre sous-ensembles. Les trois nommés précédemment s'y trouvent, en plus du *thriller* qui semble se distinguer du suspense par le temps de la narration. En effet, dans le *thriller*, « [c]rime et enquête semblent démarrer de concert sans véritable antériorité de l'un ou l'autre » (*Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 54), tandis que, dans le suspense, « le crime est encore à commettre et l'on ne sait de qui il viendra ni qui il atteindra » (*loc.cit.*). Bien qu'intéressante, cette catégorie ne sera pas retenue ici. D'ailleurs, Boileau et Narcejac font aussi la distinction entre le *thriller* et le suspense, mais ils ne situent pas le *thriller* dans la littérature criminelle (*Le roman policier* [...], p. 91). Effectivement, celui-ci ne semble pas bénéficier de l'estime de certains spécialistes : « Un simple écart et on tombe dans ce "sensationnel" de mauvais alois dénoncé par Freeman. » (*loc.cit.*)

Roger Caillois dans *La puissance du roman*, lequel ne spécifie pas qu'il se limite à l'étude du roman à énigme.

De ce fait, le récit à énigme se situe à l'origine du sous-genre criminel. C'est l'histoire classique : il y a meurtre, puis un détective fait son enquête et découvre le coupable. Le lecteur suit l'enquête et tente aussi de démasquer le criminel. Certains auteurs, dont Boileau et Narcejac, vont même jusqu'à proposer l'appellation de « roman jeu »³¹. Cette dernière n'est d'ailleurs pas fortuite si on considère que des déclinaisons de cette catégorie existent effectivement sous forme de jeu : pensons par exemple au célèbre *Clue*, dont l'objectif consiste à retrouver le meurtrier, son arme et l'endroit du crime, le tout se déroulant dans un manoir anglais, élément typique du sous-genre !

Cette caractéristique peut même entraîner à l'occasion une dépréciation du récit criminel : « Il montre, au terme de son évolution, sa véritable nature. Il n'est pas un récit, mais un jeu, non une histoire, mais un problème. »³² Il ne faut pas croire pour autant que seule l'intrigue peut permettre de déterminer s'il s'agit d'un récit à énigme.

Les personnages

Les trois personnages communs à la littérature criminelle (victime, enquêteur et criminel) se croisent dans les récits à énigme. Ici, «[l]eur intérêt n'est ni social ni psychologique mais fonctionnel. Leur personnalité est construite en fonction des indices et des leurres qu'ils permettent de disposer [...] Pour respecter les règles du jeu, ils sont tous présents dès le début et leur psychologie ne peut se modifier, afin que l'enquête puisse reconstituer ce qui était déjà là au moment du crime.³³» Par exemple, dans « Double assassinat dans la rue Morgue », les témoins

³¹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 51.

³² Roger Caillois, *Approches de [...]*, p. 179 et Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 194.

³³ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 46.

s'avèrent d'origines diverses³⁴, ce qui permet à Dupin de conclure que le coupable ne parlait pas une langue connue, éliminant ainsi une panoplie de suspects et préparant le terrain à la conclusion finale : le coupable est un orang-outan. Les témoins défilent et, à aucun moment, Poe ne s'attarde à leur psychologie. Afin de bien déterminer la fonction de chacun, les auteurs tendent à typer les personnages. Les jeunes filles sont très naïves, les serviteurs, très dévoués. Par exemple, les victimes de l'orang-outan (« Double assassinat dans la rue Morgue ») étaient tellement discrètes qu'aucun habitant de leur quartier ne les connaissait véritablement, ce qui indique que leur personnalité importe peu. Ce sont des victimes, des corps qui serviront la preuve, une énigme ; ce ne sont pas des personnes. Ainsi, les témoins peuvent se concentrer sur les questions des enquêteurs plutôt que d'être abattus par la tristesse.

Parmi les trois types de personnages propres à cette littérature, le récit à énigme met de l'avant l'enquêteur. Celui-ci se caractérise par son intelligence supérieure. Selon Reuter, celle-ci prime le physique :

Il [l'enquêteur] est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles. Celles-ci sont bien plus développées que ces compétences physiques et d'ailleurs, bien souvent, il se déplace peu ou difficilement (voire utilise des aides pour ces tâches). C'est littéralement un *arm chair detective*.³⁵

En outre, « son hypertrophie intellectuelle se paie aussi d'une fréquente solitude affective »³⁶. Il n'y a qu'à penser aux réflexions de Dupin dans « Double assassinat dans la rue Morgue » pour constater l'ampleur de ses capacités ou, encore, à Joseph Rouletabille, le journaliste de Gaston Leroux, qui résout de grands mystères malgré son jeune âge, du moins au début de la série. Pour ce qui est de la solitude affective, elle a aussi son importance : quel détective ayant une vie de

³⁴ Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, « Double assassinat dans la rue Morgue », Paris, Belfrage International, coll. « Maxi-Poche. Classiques étrangers », 1996, p. 108.

³⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 48.

³⁶ *Loc. cit.*

famille et sociale bien remplie aurait envie de se dévouer corps et âme à une enquête ? Un ami ou un assistant accompagne le détective ; en plus de servir de faire-valoir, celui-ci permet au lecteur de suivre l'enquête de près. Par exemple, le D^r Watson voit et entend les mêmes choses que Sherlock Holmes, mais il ne possède pas ses capacités intellectuelles hors du commun. Puisque les aventures sont narrées par Watson, le lecteur peut se mesurer à Sherlock Holmes, cette compétition entre l'enquêteur et le lecteur constituant la base du contrat de lecture des récits à énigme.

Boileau et Narcejac ajoutent d'autres spécifications à ces personnages populaires. En plus de posséder une intelligence exceptionnelle, l'enquêteur doit se montrer infailible³⁷. Cela va de soi, puisque si l'enquêteur échouait, le lecteur ne connaîtrait pas l'issue de l'histoire et ainsi l'énigme demeurerait irrésolue. Il y a bien quelques exceptions, dont un Hercule Poirot affaibli par la maladie, puis mourant dans *Poirot quitte la scène*. D'ailleurs, cette disparition est commandée par des impératifs pragmatiques : elle assurait à Agatha Christie que son célèbre détective ne serait pas repris par un autre auteur³⁸. Enfin, pour que ce personnage mythique puisse susciter l'intérêt des lecteurs, il doit se démarquer. Excentrique, il manifeste plusieurs tics et manies³⁹. Par exemple, le Poirot d'Agatha Christie se voit décrit comme étant un homme « maniéré »⁴⁰.

En ce qui concerne les autres personnages, la victime joue également un rôle clé. Elle représente une « contrainte structurelle ⁴¹ » du récit criminel parce que, sans victime, il n'y a pas de crime, donc pas d'enquête. Dans les récits à énigme, la victime a déjà été assassinée quand le roman débute. On ne peut pas parler de victime type, mais celle-ci doit avoir une « valeur dans le

³⁷ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 28.

³⁸ « Biographie », site officiel d'Agatha Christie, [EN LIGNE], agatha.christie.free.fr (page consultée en avril 2006).

³⁹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 28.

⁴⁰ « Personnages principaux. Hercule Poirot », site officiel d'Agatha Christie [EN LIGNE], agatha.christie.free.fr (page consultée en avril 2006).

⁴¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 46.

microcosme social considéré ⁴²». Elle détermine en quelque sorte l'intérêt de l'enquête, en plus de permettre de délimiter un nombre de suspects parmi ses relations. Cependant, le statut de la victime exerce une influence bien au delà du récit proprement dit : la « victime doit avoir une valeur dans la société pour que le sacrifice permette de mettre à jour le non-dit. »⁴³ En effet, plusieurs récits à énigme n'ont pas seulement pour objectif de présenter au lecteur un défi intéressant, mais aussi de l'interpeller sur certains enjeux sociaux.

Enfin, le troisième type de personnage est le coupable, dont on ne dévoile l'identité qu'à la fin du récit, afin que l'énigme soit adéquatement mise en place et le contrat de lecture, respecté. La principale caractéristique du criminel réside dans son machiavélisme⁴⁴. Sa victime innocente ne méritait pas un tel sort, certes, mais la fonction du criminel consiste surtout à déstabiliser l'ordre établi. Le crime demeure « un événement unique et scandaleux. »⁴⁵ De plus, le meurtrier « procède avec méthode et camoufle son délit avec rigueur. »⁴⁶ Cette méticulosité détermine la qualité de l'intrigue. Plus le meurtrier s'avère intelligent et manipulateur, plus le défi proposé à l'enquêteur, donc au lecteur, se révèle de taille. Parfois, le coupable n'est pas une personne seule : il peut s'agir d'un groupe de complices, d'un animal ou d'un individu manipulé par le criminel avec diverses méthodes (drogue, hypnose, etc.)⁴⁷. L'identité du coupable étant la clé de l'énigme, les auteurs s'amusent à mystifier le lecteur quant à l'identité de ce dernier. Une règle d'or subsiste : le coupable doit pouvoir être démasqué par un lecteur averti. Des exemples de conclusions étonnantes : l'orang-outan dans la nouvelle « Double assassinat dans la rue Morgue » et le narrateur dans le roman *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie.

⁴² Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 47.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 39.

⁴⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁷ *Loc. cit.*

La narration

Dans un récit à énigme, le point de vue adopté reste généralement celui du détective. Cela va de soi puisque la victime est morte dès le début de l'histoire et que le coupable constitue l'élément de mystère. Le lecteur doit avoir les mêmes connaissances que l'enquêteur, sans avoir accès à son raisonnement afin de résoudre lui-même l'énigme. Habituellement, l'auteur fait donc appel à un acolyte de l'enquêteur. Par exemple, Sherlock Holmes est assisté par le D^r Watson, et les aventures de Rouletabille sont racontées par son ami Sainclair. Même le « Double assassinat dans la rue Morgue » est raconté par une connaissance du célèbre Dupin.

Par ailleurs, « l'action fondatrice [le crime] est ellipsée. [...] Il n'en reste que des traces. »⁴⁸ À partir du moment où l'on comprend que le crime a déjà eu lieu, le récit se bâtit en deux histoires parallèles : celle de l'enquête et celle du crime. Celle de l'enquête se voit développée chronologiquement; la seconde est reconstituée, donc elle se déroule à rebours. Nous apprenons d'abord qui est la victime et de quelle manière elle a été tuée. Par la suite, nous découvrons comment le meurtre a été perpétré et s'il était prémédité. Enfin, l'auteur dévoile les motifs et les moments qui ont précédé le drame. La seconde histoire reste donc antérieure à la première. De plus, les indices n'apparaissant pas toujours dans un ordre logique, la reconstruction du crime peut se révéler anachronique. Le récit à énigme possède alors « une structure duelle [dans laquelle l'histoire de l'enquête prédomine] et régressive »⁴⁹.

Puisque le but du récit est d'entraîner le lecteur à se mesurer aux capacités de l'enquêteur, les distractions ne paraissent pas de mise. Par conséquent, les personnages sont immunisés⁵⁰,

⁴⁸ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁰ Tzvetan Todorov. « Typologie du roman policier » dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 14.

c'est-à-dire qu'ils ne sont à aucun moment menacés de mort. Le lecteur ne doit pas être déconcentré par la peur de voir se perpétrer un deuxième meurtre, ce qui lui ferait perdre de vue certains indices essentiels au dénouement de l'intrigue. Bien entendu, toute règle possède ses exceptions. Ceci s'applique surtout aux récits à énigme « purs ». En outre, afin que la résolution du crime soit possible, le récit doit être réaliste⁵¹. Il est certain que si la victime a été tuée par un homme qui arrive du futur, le lecteur sera incapable de deviner son identité. De plus, les personnages n'affichent que des émotions décoratives⁵². S'il y en trop, elles risquent de distraire le lecteur et d'entraîner un approfondissement de la psychologie des personnages. Elles doivent apparaître seulement lorsqu'elles sont requises pour brouiller des pistes ou pour mettre en évidence des indices. Par exemple, un mari peu éploré par la mort de sa femme pourra sembler suspect. Les émotions véhiculées dans le récit ont donc elles aussi un certain caractère fonctionnel.

Enfin, les lieux dans lesquels les crimes ont été exécutés doivent aussi faciliter le raisonnement du détective ou du lecteur. Les lieux, à l'instar des personnages, sont aussi fonctionnels⁵³ et ne peuvent changer. Les espaces clos sont propices à cette immobilité forcée. Il n'y a qu'à penser au train dans *Le crime de l'Orient-Express* et à la chambre dans *Le mystère de la chambre jaune* pour prendre conscience de l'importance des lieux fermés. Ils ont l'avantage de limiter les possibilités d'intrusion dans l'univers de la victime ainsi que les pertes d'indices précieux. Ceci implique également que l'univers est figé temporellement,⁵⁴ l'espace ne peut évoluer, au risque de détruire des indices : « Le roman policier se passe dans un univers clos : de la découverte du meurtre à la découverte du coupable, tout doit y survenir sans la moindre

⁵¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 16.

⁵² Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 38.

⁵³ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 51.

⁵⁴ *Loc.cit.*

intervention extérieure et tout doit s'y éclaircir par la seule vertu d'un raisonnement bien conduit.⁵⁵»

La thématique

La thématique du récit à énigme peut également aider à le reconnaître. Puisque son point de départ réside dans un meurtre, le thème de la violence y demeure implicite. Par contre, celle-ci ayant toujours prévalu avant l'ouverture du récit, elle se trouve souvent dissimulée dans les coulisses⁵⁶. En fait, « afin de ne pas perturber les mécanismes d'intellection, violence et sexe sont euphémisés. »⁵⁷ L'intérêt de cette catégorie réside dans le plaisir de résoudre l'énigme que dans le sensationnalisme qui pourrait être créé autour du crime initial. La réflexion engendrée par sa lecture importe à l'auteur bien plus que la subversion qu'elle peut engendrer. D'ailleurs, à tout coup, le coupable est découvert, puis puni par les forces de l'ordre. La résolution du crime permet de rétablir ce qui a été bouleversé par l'acte criminel et confirme ainsi la non-contestation de l'ordre établi⁵⁸.

Par ailleurs, le relais de narration dont il a été question plus tôt permet aux auteurs de récits à énigme d'introduire de l'humour dans l'œuvre⁵⁹. La présence de celui-ci contrebalance le sérieux de l'enquête. Il ne faut pas oublier que ce sous-genre littéraire demeure essentiellement ludique.

Or, certains théoriciens déplorent le fait que le « jeu littéraire » domine, aux dépens du contenu proprement dit. Voici ce qu'affirme Edmund Wilson : « On ne peut pas lire une livre

⁵⁵ Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire* [...], p. 183.

⁵⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

pareil, on le parcourt à toute vitesse pour voir comment se résout le problème »⁶⁰. De son côté, Roger Caillois s'exprime avec plus de nuances, mais avec autant de véhémence : « À cette extrémité, le roman policier cesse complètement de mériter son nom. [...] [I]l n'a plus rien de commun avec elle [la littérature]. Il ne décrit ni n'analyse. Il ne prend de l'existence qu'un cadre, ne voit dans la psychologie qu'une méthode de recherches [...]. Il est toute abstraction et toute démonstration. »⁶¹ Sans subversion apparente, ni de contestation, ni de réflexion sur la société, le contenu littéraire semble amoindri. En revanche, d'autres croient que la contestation de l'ordre établi y découlerait du fait que le coupable provienne souvent du même milieu social que la victime, à l'instar de plusieurs suspects. Mais la contestation s'y révèle beaucoup plus subtile que dans les récits noirs.

Puisque l'objectif ultime du récit à énigme réside dans le triomphe cognitif⁶², la fin de ce type de récit s'avère souvent claire et socialement acceptable. Le lecteur peut être surpris par l'identité du coupable ainsi que par les moyens utilisés et les motifs à l'origine du crime, mais pas par le déroulement final. Une énigme non-résolue ne mettrait pas le triomphe cognitif en évidence et briserait le contrat entre l'auteur et le lecteur :

L'ordre, non contesté, est donc rétabli à travers de la clarté du discours explicatif final. Tout est éclairci : le meurtre, ses causes et ses circonstances, le déroulement de l'enquête, les petits secrets de chacun. La lumière qui en surgit témoigne du caractère ponctuel de l'émergence des ténèbres. Le but du jeu est atteint : le coupable est vaincu aux échecs, le puzzle est reconstitué...⁶³

⁶⁰ Edmund Wilson dans Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 94.

⁶¹ Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire* [...], p. 179.

⁶² Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 50.

⁶³ *Loc. cit.*

LE RECIT A SUSPENSE

Le suspense constitue une catégorie qui rappelle beaucoup le récit à énigme, mais qui semble moins étudié. Si les histoires se ressemblent, les manières d'aborder l'univers fictif diffèrent grandement. Dans ce cas-ci, l'énigme constitue le centre du récit, tandis que sa résolution ne tient aucunement du jeu intellectuel. Elle se révèle cruciale parce que la vie de certains personnages peut en dépendre. L'objectif du suspense n'est pas d'entraîner le lecteur dans un défi intellectuel, mais de le plonger dans un univers inquiétant grâce à une intrigue qui le tiendra en haleine le plus longtemps possible. D'ailleurs, Boileau et Narcejac considèrent qu'il s'agit ici de la catégorie du récit criminel la plus littéraire :

Poésie de l'angoisse, de la nuit, de ces moments de l'existence où les choses vous regardent. [...] Et quand un cauchemar cesse d'être une brève convulsion pour s'allonger aux dimensions d'un roman, alors il prend le masque du Destin. [...] Le suspense devient la forme la plus littéraire du roman policier.⁶⁴

Il ne suffit plus d'inventer un problème, il faut aussi l'intégrer dans un univers plus humain, jouer avec les émotions, tant celles des personnages que celles du lecteur.

Les personnages

Le suspense se distingue du récit à énigme par le fait que l'auteur va au delà de la fonction des personnages. Il s'agit du « roman de la victime »⁶⁵. Cette fois-ci, la victime n'est pas morte lorsque le récit commence, mais elle a subi une épreuve, qui peut être le meurtre d'un proche. Le personnage de la victime se montre sympathique afin que le lecteur s'y identifie⁶⁶, ou du moins y soit sensible. Le criminel menace la victime tout au long du récit, et ce danger perpétuel permet au lecteur de ressentir une tension constante. Si ce dernier reste indifférent à l'égard de la victime,

⁶⁴ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 101.

⁶⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 81.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

il n'expérimentera pas la tension propre au suspense. De plus, le personnage de la victime présente des caractéristiques similaires à celles de la société moyenne : « L'éventail des personnages est relativement réduit : ils appartiennent aux couches moyennes, ils ont une vie et un travail "normaux", ils habitent souvent dans des villes de moyenne importance. Cela facilite sans doute l'identification du lecteur. »⁶⁷ Plus le lecteur moyen reste proche de la victime, plus il se sentira concerné. Malgré le fait que plusieurs crimes et meurtres puissent être perpétrés, il n'y a qu'une victime importante : « La victime est *unique, centrale et virtuelle* (sa vie est en péril tout au long du livre). D'autres, antécédentes, peuvent exister. Elles témoignent simplement de la folie du meurtrier et accroissent la tension du lecteur. »⁶⁸

Le choix des personnages n'est donc pas arbitraire, mais fonctionnel. La psychologie déterminera leur fonction plutôt qu'un type surdéterminé : « Après le début du livre où [la psychologie] permet de "camper" les personnages, elle devient un facteur d'expansion et de retardement et explique pourquoi certains protagonistes ne voient pas des indices ou n'en parlent pas. »⁶⁹ Ainsi, le lecteur demeure en mesure de comprendre les comportements des personnages et même d'anticiper leurs réactions, accentuant la tension. En outre, afin de ne pas disperser l'attention du lecteur, les auteurs restreignent le nombre de personnages⁷⁰. Dans le même ordre d'idées, la psychologie des personnages reste accessible pour le lecteur afin d'assurer l'anticipation :

le suspense fait appel à des personnages simples, mus par des passions élémentaires [...] À tendre à la victime des pièges trop savants, on lui enlève bien vite toute spontanéité, on lui interdit de se débattre. *C'est pourquoi nous avons tenté de lui laisser toute sa rigueur en lui prêtant une psychologie particulière. Il existe, en effet, des personnes qui ont une sorte de vocation de*

⁶⁷ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 80.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 94.

*victimes, antérieurement à toute machination. Elles appellent inconsciemment le bourreau.*⁷¹

Ainsi, une psychologie trop complexe risquerait de mener à une certaine incompréhension des protagonistes, donc à une chute de la tension narrative.

Les enquêteurs présents dans les suspenses diffèrent de ceux présentés dans les récits à énigme. En effet, ceux-ci se révèle beaucoup moins impressionnant, constituant même parfois des alliés des victimes : « proches affectivement de la victime, [ils] sont impliqués dans l'affaire à leur corps défendant. Ce ne sont pas des professionnels ou des coutumiers de l'enquête. D'ailleurs, leur recherche s'effectue dans l'angoisse et sans méthode : d'où la quantité d'indices non perçus. »⁷²

Le suspense peut se passer de la figure policière. Par contre, si cette dernière participe au récit, « deux grands cas de figure peuvent se présenter. Dans le premier, elle est ressentie comme une gêne et comme un risque supplémentaire pour la victime. Dans le second, le représentant de la police s'implique à titre personnel et il va, du coup, "fonctionner" comme un allié. »⁷³ Par exemple, dans la nouvelle « Une incroyable histoire » de William Irish, les policiers nuisent à la victime. Celle-ci, le petit Buddy, se rend au commissariat afin de dénoncer ses voisins qui ont commis un meurtre. Les policiers écoutent son témoignage, puis ils se rendent chez les voisins afin de vérifier la déposition du petit. Les policiers compromettent la sécurité du petit parce que, maintenant, les criminels savent qu'il les a vus. D'autres fois, le policier se trouve impliqué personnellement dans l'enquête. Il peut prendre sous son aile une victime à laquelle il se révèle particulièrement sensible pour des raisons personnelles.⁷⁴

⁷¹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 93 et 103.

⁷² Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 82.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ Tzvetan Todorov subdivise le suspense en deux catégories qui reposent sur le rôle de l'enquêteur : le suspect-détective et le détective vulnérable (« Typologie du roman policier », p. 18.) Christine Brouillet met en scène un

L'une des conséquences de la psychologisation des personnages réside dans la perception du criminel. Celle-ci permet de mieux connaître les motivations et la personnalité du personnage. Le criminel ne se montre plus comme un être entièrement mauvais. Le manichéisme n'a plus sa place. Le meurtrier peut même tenter de maîtriser ses pulsions et se révèle rarement un professionnel du crime. Il peut, entre autres, avoir des pathologies. Qui n'est pas hanté par Hannibal Lector, le personnage du *Silence des agneaux*, film inspiré d'une trilogie écrite par Thomas Harris ? Bien qu'il se montre particulièrement cruel, il conserve un côté humain dans la mesure où l'on est amené à comprendre les origines de sa folie.

La narration

Le jeu avec les personnages demeure primordial pour créer l'effet de tension désiré. Cependant, il existe d'autres moyens tout aussi efficaces qui concourent à la réussite d'un suspense. Le narrateur omniscient constitue certainement un des instruments les plus déterminants⁷⁵. Celui-ci permet d'assister aux mouvements des divers protagonistes. Avoir conscience de ce qui se produit tant chez la victime que chez le criminel, ainsi que la compréhension des réactions de ces derniers, tout cela fait en sorte qu'on peut anticiper les événements. Le narrateur permet de suivre tour à tour la victime, les suspects, le meurtrier, les témoins, etc. : « Il voit par leurs yeux, vit leurs émotions, est tour à tour "dans la peau" de chacun d'eux. »⁷⁶ De cette manière, le casse-tête prend forme peu à peu. De plus, diverses marques textuelles incitent à prévoir des situations dangereuses pour la victime sympathique ou d'autres personnages. Cette anticipation crée la tension propre au suspense. De plus, il faut souligner que le danger prévu doit préférablement en être un de mort : « S'il n'y a pas de risque de mort, le

détective vulnérable dans *Le collectionneur*, soit Maud Graham. Il s'agit d'une femme qui s'implique personnellement dans l'enquête. Le détective vulnérable peut se faire battre, être poursuivi et devenir une victime.

⁷⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 76.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 77.

suspense est privé de cette intensité, de cette angoisse qui est bien l'émotion la plus forte que puisse procurer la lecture. »⁷⁷ Toujours dans la même optique, le narrateur doit être impuissant⁷⁸ pour préserver cette tension narrative.

Par ailleurs, le narrateur doit jouer d'astuces afin de conserver un niveau de tension élevé. Selon Boileau et Narcejac, la narration doit recourir à des alternances : « de l'espoir à la crainte, à la confiance retrouvée, de la confiance à la résignation [...] »⁷⁹, créant un crescendo⁸⁰. Par exemple, dans la nouvelle « Légitime défense » de Patricia Highsmith, la victime croit entendre des bruits. La valse des émotions s'enclenche alors : d'abord, elle se rassure en les identifiant puis, lorsqu'elle entend à nouveau un bruit suspect, elle va verrouiller la porte de derrière. Malheureusement, les bruits indiquent alors qu'elle vient de s'enfermer avec l'intrus ! La rencontre inévitable se produit donc, créant une tension très importante, mais le malfaiteur adoptant une attitude calme, la tension baisse immédiatement afin de laisser toute la place à la tension finale, celle du retour de l'inconnu dans la demeure.

La répétition des bruits dans cette nouvelle ne se manifeste pas de manière fortuite. De fait, la répétition se révèle un procédé narratif répandu dans les suspenses⁸¹. Dans la nouvelle de Highsmith, il souligne la menace qui plane au-dessus de la victime. Il en va de même pour les indices, l'échéance et le savoir des personnages. Cette répétition met en évidence des éléments dangereux qui servent parfois à détourner l'attention. On passe ainsi à côté de marques textuelles qui permettraient autrement d'anticiper la fin. Ce procédé sert souvent à faire ressortir de faux suspects. Par exemple, dans « Falsification » de William Irish, dès le début de la nouvelle, les actions des personnages mènent à penser que le criminel sera la jeune fille rencontrée dans la rue.

⁷⁷ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 93.

⁷⁸ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 76.

⁷⁹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 93.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁸¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 76.

Cette dernière conduit le personnage principal, un jeune homme impressionné par la grande ville de San Francisco, dans un bar clandestin pour boire de l'alcool frelaté. Elle pousse même l'audace jusqu'à battre la tenancière du bar afin d'obtenir de l'argent. Malgré son appartenance à un milieu condamnable, la jeune femme devient la victime du narrateur : il la bat à mort dans un accès de folie.

Le morcellement d'informations entre les personnages qui ne peuvent pas percevoir leur importance s'avère une autre technique efficace et répandue dans les suspenses : « Il [le lecteur] est le seul à tout voir et réunir le savoir émiétté. »⁸² Cette répartition justifie certains des agissements des personnages qui paraissent dangereux. Puisque « le lecteur en sait plus que chacun des personnages car il les suit tous »⁸³, il peut résoudre des équations avant les personnages, mais il n'a aucun moyen de les empêcher d'aller à la quête d'autres indices.

Une stratégie narrative supplémentaire consiste à manipuler le temps du récit. Le nom « suspense » témoigne fort bien de la caractéristique principale du sous-genre : le temps suspendu. La menace transforme l'attente « en durée douloureusement vécue »⁸⁴. Il y a plusieurs successions de temps ralenti, par la crainte ou l'espoir, et d'accélération lors des poursuites. Dans « Légitime défense » de Patricia Highsmith, les minutes qui s'écoulent pendant qu'elle entend et tente d'identifier les bruits étranges semblent interminables. À l'opposé, le temps entre la rencontre avec le voleur et sa mort se précipite. Ces alternances contribuent à maintenir une tension constante dans le récit. La crainte et l'angoisse de l'attente se relaient avec l'affolement de l'action. De cette façon, le lecteur ne s'habitue pas aux sensations éprouvées.

⁸² Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 76.

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 89.

La tension narrative se fonde sur trois éléments essentiels : la menace, l'attente et la poursuite⁸⁵. Ces grandes divisions de l'action doivent non seulement être présentes, mais également se succéder et s'entrecouper. Bien entendu, la poursuite principale doit clore le récit, mais cela n'empêche aucunement la possibilité de l'entrevoir d'abord par de petites aventures qui serviront à augmenter la tension. L'important est de suivre un « crescendo ».

Reuter décrit les cinq étapes de l'organisation de l'action. Mentionnons d'emblée la « mise en place d'éléments de la situation dangereuse, où souvent seul le lecteur se doute de quelque chose »⁸⁶. Ensuite, il y a « la réalisation du danger : le piège se referme, les personnages en prennent conscience, l'échéance est notifiée. »⁸⁷ Puis le suspense se développe « avec l'avancée temporelle et événementielle vers une échéance fatale »⁸⁸. Par la suite, le mystère se résout : « victime et alliés reconstituent l'ensemble des données et l'affrontement final a lieu »⁸⁹. Enfin, le récit se clôt « avec la possibilité du bonheur ou l'accomplissement du malheur »⁹⁰.

En effet, la fin du récit peut être agréable ou laisser pantois devant une scène finale horrible. Puisque le type de conclusion varie, on peut hésiter entre l'envie de connaître l'issue de l'histoire et de voir se concrétiser ses peurs face à une fin malheureuse. Reuter appelle ceci « la tension contradictoire ». Cette dernière peut aussi prendre une autre forme, soit celle « entre le désir que cela dure (pour le plaisir de lire et retarder la mort programmée) et celui que cela s'arrête (pour être libéré de son angoisse) »⁹¹.

En résumé, tous les éléments narratifs convergent vers un but précis : créer et soutenir la tension (donc l'attention).

⁸⁵ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 89.

⁸⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 79.

⁸⁷ *Loc. cit.*

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 75.

La thématique

Boileau et Narcejac nomment le suspense d'une manière éloquente quant à la valeur qu'il revêt à leurs yeux et à la nature de cette catégorie : « poésie de l'angoisse⁹² ». Le poème étant une forme littéraire très exigeante, cette expression traduit l'estime de ces deux auteurs pour celui-ci. Mais il y a plus : l'angoisse représente le thème dominant du suspense, cette inquiétude extrême distinguant le suspense du récit à énigme.

Afin que cette angoisse soit significative et qu'elle capte la curiosité, elle représentera un danger important, soit une menace de mort. Bien entendu, cette dernière ne doit pas être naturelle ni relever du désir de la victime. Elle sera le résultat d'un événement violent⁹³ et anormal⁹⁴, puisque sans cela, il ne saurait y avoir d'angoisse. La brutalité surprend les personnages, qui n'ont pas l'habitude de ce type de comportement. L'épisode violent peut tout aussi bien avoir lieu dès le début (la victime tente alors d'éviter qu'un second se produise) qu'à la fin du récit. L'auteur sous-entend alors la violence tout au long du récit, mais ne l'expose pas de manière explicite. Une aura de violence flotte constamment au-dessus de la victime, mais elle ne se révèle pas omniprésente. La violence n'y est pas ellipsée, comme dans les récits à énigme.

Le suspense se distingue également par la présence de sexualité. Celle-ci peut être exposée de deux manières. Affichée au début du récit, elle est subie par les personnages, lesquelles la vivent négativement parce qu'elle est imparfaite ou inachevée. Toutefois, si les actes sexuels se déroulent à la fin de l'œuvre, elle devient alors positive, résultant d'un consentement amoureux mutuel entre deux adultes⁹⁵.

⁹² Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 100.

⁹³ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁴ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 85.

⁹⁵ *Loc. cit.*

Le suspense ne vise pas la contestation de l'ordre établi. L'équilibre social qui entoure la victime se voit bouleversé au début du récit. Mais la fin rétablit l'harmonie lorsqu'on démasque le criminel, finalement mis hors d'état de nuire. C'est le retour à la lumière pour la victime qui parvient à sortir du cauchemar dans lequel elle se trouvait⁹⁶. Le suspense ne se veut donc pas subversif.

Enfin, dans cette catégorie du récit criminel, on évite l'humour. En effet, si celui-ci était présent, il nécessiterait un recul à l'égard de l'intrigue, ce qui va à l'encontre de l'identification requise pour la création de la tension : « le second degré détruisant presque automatiquement le premier. Nous expliquerons volontiers ce fait par l'opposition radicale existant entre humour et prise de distance d'un côté, identification et tension de l'autre. »⁹⁷ Celle-ci étant primordiale au suspense, l'humour n'a pas sa place.

Yves Reuter s'est prêté à l'exercice de dégager les grands principes d'un suspense :

- un danger vital menace un personnage sympathique ;
- l'échéance est rapprochée et très vite connue ;
- le lecteur en sait plus que chacun des personnages. »⁹⁸

Plusieurs auteurs ont des conceptions différentes de cette catégorie. Voici celles relevées par Reuter. D'une part, selon Boileau et Narcejac, il est possible de considérer le suspense comme étant une adaptation du récit à énigme. Le suspense se distingue alors par un mode de narration très différent : le mystère se voit remplacé par la découverte traumatisante d'un crime répugnant.⁹⁹ D'autre part, d'après Todorov, le suspense peut être perçu comme une variante du récit noir et du récit à énigme : « Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires,

⁹⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 84.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 98, 110.

celle du passé et celle du présent ; mais il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est cette seconde histoire qui prend ici la place centrale. »¹⁰⁰ Enfin, Reuter propose sa conception du suspense, soit un « crime central [...] *virtuel*, en suspens. »¹⁰¹ Ainsi, il serait une dérivation du récit à énigme : le mystère serait centré sur les questions « Quand ? » et « Comment ? », plutôt que « Qui ? »

LE RECIT NOIR

Le récit noir constitue la troisième et dernière catégorie de la littérature criminelle que j'aborderai. Celui-ci se révèle très différent des deux précédents. Sa plus importante particularité réside dans l'objectif visé par les auteurs : il ne s'agit plus de créer seulement du divertissement, mais également de se servir de l'œuvre pour dénoncer. Ces récits souvent hauts en couleurs déconstruisent plusieurs éléments de base du récit criminel, et nombre de fondements propres au monde et à la société.

Les personnages

Après l'enquêteur et la victime, c'est au tour du criminel d'être au cœur du récit. Cette fois-ci, il s'agit de vivre dans une grande incertitude : les autres personnages ne démasquent plus automatiquement le criminel et ne le châtent plus nécessairement pour son crime. En outre, le sort des personnages principaux n'est plus assuré : « tout est possible »¹⁰². « [L]'enquêteur risque sa santé, sa vie¹⁰³ » et ce risque peut avoir des conséquences terribles ; le règne des *bins*

¹⁰⁰ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » [...], p. 17.

¹⁰¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 75.

¹⁰² Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » [...], p. 14.

¹⁰³ *Loc. cit.*

hollywoodiennes est révolu. La vie des personnages n'est plus protégée par une règle, ils peuvent aussi bien survivre que périr.

Les personnages des récits noirs ne sont ni privilégiés ni soumis aux infrastructures morales et judiciaires¹⁰⁴. Contrairement à ce qui se produit dans le suspense, on ne tente plus de s'identifier au héros. En fait, le terme antihéros serait plus juste pour définir le protagoniste du récit noir. Presque toujours un héros négatif, il se montre ambigu et suicidaire¹⁰⁵. De plus, il n'aspire pas à se fondre dans la société, « [c]'est un solitaire, distant des institutions et souvent en conflit avec elles »¹⁰⁶. Le personnage principal du roman *Malavita*¹⁰⁷ de Benacquista en est une bonne illustration : Frederick Blake se voit placé sous la juridiction du programme de protection des témoins pour avoir dénoncé des têtes dirigeantes de la mafia newyorkaise. Cet homme a vécu de longues années à transgresser les lois américaines et, malgré son changement de camp, reste en conflit avec les représentants des forces de l'ordre. Il ne tient aucunement compte des conseils des policiers et se retrouve souvent seul devant sa machine à écrire. De plus, il est en guerre ouverte contre une autre institution, moins légitime : la mafia dont il a déjà été membre et dont il s'est détourné.

Désormais, la narration présente le point de vue du criminel et cela autorise une certaine compréhension du comportement du malfaiteur : « Ce dernier n'est pas un héros parce qu'il triomphe. Assez souvent d'ailleurs, il est un perdant ; mais plutôt parce qu'il a pris conscience de la complexité de sa nature »¹⁰⁸. Comme pour le récit à suspense, le manichéisme n'a pas sa place dans le récit noir¹⁰⁹. Tous peuvent être ou avoir été une victime et sont susceptibles de devenir un

¹⁰⁴ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 22.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 62.

¹⁰⁷ Paris, Gallimard, 2004, 314 pages.

¹⁰⁸ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 77.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

criminel. Les personnages peuvent y évoluer¹¹⁰ et porter plusieurs chapeaux en cours de récit. Même si les personnages sont encore typés¹¹¹, ceci implique une personnalité, une psychologie et une histoire personnelle plus développées que dans les autres catégories. Ils sont ainsi afin qu'on s'en fasse plus facilement une image et que ces personnages soient identifiés à des individus connus et réels. En effet, si on n'a pas envie de se reconnaître dans le protagoniste, on ne se retrouve pas davantage dans les autres personnages puisqu'eux aussi sont souvent des perdants¹¹². Mais afin de pouvoir les associer à autrui, ceux-ci demeurent ancrés dans une réalité sociale¹¹³ et ils restent incarnés¹¹⁴, c'est-à-dire qu'« ils ont une psychologie, ils sont de chair et de sang »¹¹⁵. Du coup, le récit « noir est un roman de brassage social »¹¹⁶ et celui-ci n'atteint sa cible que dans la mesure où il offre des personnages « humains » reconnaissables.

En revanche, il faut souligner une caractéristique liée aux récits noirs : les personnages amoraux¹¹⁷. La nuance entre immoralité et amoralité s'avère ici cruciale, car ces personnages ne font pas de distinction entre le bien et le mal ; ils ne font pas le mal volontairement, ce qui serait immoral. Le mal fait plutôt partie intégrante de leur vie, et ils agissent souvent sans prendre conscience de l'impact de leurs gestes. Frederick Blake, le héros de *Malavita*, tente de perdre ses habitudes d'homme violent. Malheureusement, ses tentatives restent vaines puisqu'il ne trouve pas de moyen plus efficace dans la résolution de ses problèmes. Il va même jusqu'à transmettre cette « valeur » à ses enfants. Les gestes répréhensibles qu'ils posent sont pour eux d'une grande

¹¹⁰ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 60.

¹¹¹ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 10.

¹¹² *Ibid.*, p. 22 ; Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 65.

¹¹³ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 22.

¹¹⁴ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 60.

¹¹⁵ *Loc. cit.*

¹¹⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 61.

¹¹⁷ Marcel Duhamel cité dans Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 85 ; Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » [...], p. 15.

banalité, voire normaux. Ce qu'ils font paraît immoral, mais la famille Blake n'en a cure. Ils n'ont que faire de la notion de moralité.

La narration

Signalons d'emblée que le personnage-narrateur prend en charge le récit noir. Or, tel que mentionné précédemment, ce procédé ne vise pas l'identification. En effet, bien qu'on soit souvent en présence de personnages-narrateurs qui s'expriment à la première personne¹¹⁸, le ton demeure distant¹¹⁹ : « [la] perspective est "interne" »¹²⁰, mais on évite les états d'âme¹²¹. La narration ainsi créée ressemble alors beaucoup à celle du protagoniste de *L'étranger* d'Albert Camus, cette mise à distance permettant de dédramatiser certains passages, de les rendre supportables. Ainsi, des événements insoutenables peuvent se voir teintés d'humour : « Il convient de mentionner, en liaison avec la vision désabusée, comment certains personnages-narrateurs décrivent de façon distanciée, voire apparemment humoristique, ce qui est, pour eux, dramatique. »¹²² On n'a qu'à penser à la menace constante qui pèse sur Frederick Blake (sa tête est mise à prix) et à sa manière d'en rendre compte :

Combien vaut un homme ? Quel est le prix d'une vie humaine ? Savoir ce qu'on vaut, c'est comme connaître le jour de sa mort. Je vaudrais vingt millions de dollars. C'est énorme. Et bien moins que ce que je croyais. Je suis peut-être un des hommes les plus chers du monde. Valoir aussi cher et vivre une vie aussi merdique que la mienne, c'est le comble de la misère. Si je les avais, moi, ces \$ 20 M, je sais bien ce que je ferais : je les donnerais en échange de ma vie d'avant, d'avant que je coûte ce prix-là. Qu'est-ce que fera d'une somme pareille celui qui m'aura fait

¹¹⁸ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 50 ; Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 86.

¹¹⁹ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 42.

¹²⁰ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 57.

¹²¹ Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 2145, 1984, p. 4.

¹²² Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 71.

exploser la tête ? Il placera le tout dans l'immobilier et ira se la couler douce à la Barbade pour le reste de ses jours. Ils font tous ça.¹²³

Ce ton peut déstabiliser quiconque s'attend à des attermoissements, lesquels traduiraient les sensations normales (telles que la peur et l'angoisse) que devrait éprouver tout être « normal ».

De tels passages confèrent un ton particulier au récit noir : soit le narrateur paraît simplement froid, soit il semble cynique¹²⁴. Nulle place ici pour le lyrisme ; il faut « exprimer la sensation sans fioritures »¹²⁵. Reuter parle de vision désabusée¹²⁶, une vision suggérée par la description distanciée¹²⁷ faite par le narrateur des événements, des autres personnages et des lieux, cette distance mettant la table pour des pointes humoristiques. Par exemple, lorsque l'épouse de Blake met le feu à l'épicerie, la situation se voit décrite de manière tellement neutre qu'on peut être tenté de demeurer de marbre face à la situation, et ce, malgré la gravité du geste posé : « Sans rien laisser paraître, elle se dirigea vers les produits d'entretien, ajouta trois bouteilles d'alcool à brûler et une boîte d'allumettes à son panier, passa à la caisse et sortit. [...] Des gerbes de feu créaient un écran infranchissable et s'immisçaient déjà à l'intérieur du magasin. »¹²⁸. Ce détachement pousse à la dérision dès qu'on saisit la nature de ce qui vient de se produire ; l'absence d'émotion chez la femme confine à l'absurdité. Selon Boileau et Narcejac, « l'auteur demeure toujours "objectif", même quand il décrit des scènes de violence. Il ne s'émeut jamais, ne prend jamais parti. »¹²⁹ Malgré le fait que les personnages-narrateurs soient impliqués dans les événements, la narration laisse transparaître peu d'émotivité et c'est là une caractéristique formelle obligée du récit noir.

¹²³ Tonino Benacquista, *Malavita* [...], p. 45.

¹²⁴ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » [...], p. 17.

¹²⁵ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 89.

¹²⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 67.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁸ Tonino Benacquista, *Malavita* [...], p. 46.

¹²⁹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 81.

Toutefois, ce type de récit peut recourir à des procédés autres, notamment, des ruptures brutales afin de souligner tel ou tel élément dramatique. Ainsi, *Malavita* s'appuie presque entièrement sur le contraste entre la famille violente dont elle relate les méfaits et son nouvel environnement, un petit village paisible où elle se terre pour échapper à la mafia.

La thématique

Les thèmes généralement abordés dans les récits noirs s'avèrent fortement dérangeants ; la violence n'y sera ni limitée ni ellipsée. Désormais, celle-ci s'impose par son omniprésence. Alain Lacombe utilise une expression très révélatrice lorsqu'il commente ce thème : « violence expressionniste »¹³⁰, insistant du coup sur le fait que la violence se manifeste ici de manière exagérée et qu'elle trahit les sentiments ravageurs qu'éprouvent les personnages. Exposé sans avertissement à cette réalité, on se doit de se positionner sans l'aide d'une instance narratrice lénifiante. Véritable « art du paroxysme »¹³¹, cette façon de faire se rapproche du sensationnalisme, la frontière entre ces deux perceptions se révélant parfois poreuse.

Ce procédé, la « violence expressionniste », s'emploie non seulement pour exprimer les émotions des personnages, mais aussi pour dénoncer des situations problématiques. Un tel thème met en évidence les injustices et les atrocités présentes dans bien des sociétés ; il sert à représenter un « monde où le Bien et le Mal ne sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre de leur importance. »¹³² De la sorte, le récit noir véhicule une « vision désabusée de la société (derrière les apparences, tout est pourri ; il n'existe ni bons ni méchants...). »¹³³

¹³⁰ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 35.

¹³¹ *Ibid.*, p. 45.

¹³² Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 56.

¹³³ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 67.

Si la dénonciation de l'inacceptable constitue la raison d'être du récit noir, les sujets dénoncés sont tout aussi nombreux que les récits qui en font état : « Pour les écrivains, il s'agit de lutter contre une indifférence qui s'installe dans la réalité des rapports d'agression qu'impose la vie urbaine. »¹³⁴ « [U]ne mise à jour de l'inconscient d'une société »¹³⁵ vise à faire réagir, à ramener à la conscience ce qui a été refoulé ou banalisé.

Cet apparent effort de « conscientisation » semble concerner plus précisément la violence qui sévit dans les villes. Reuter parle d'ailleurs de la « jungle urbaine »¹³⁶. De fait, dans le récit noir, la ville devient parfois si importante qu'elle finit par constituer un personnage en soi. La ville s'érige alors en un espace « référentiel et fonctionnel »¹³⁷. De plus, la ville a l'avantage d'être un univers « spatialement, temporellement et socialement ouvert »¹³⁸, de sorte que les possibilités de déplacements et de rencontres de toutes sortes sont décuplées.

À la lumière de ces multiples considérations, il convient maintenant d'établir clairement quelle sera notre grille d'analyse.

Les critères liés au récit criminel

L'action et les personnages

Cette première catégorie contient les éléments les plus apparents du récit. Le terme « action » réfère à l'histoire narrée. Il importe de définir la nature de l'action principale, ainsi que celle des événements secondaires. Les nouvelles du recueil de Benacquista étant hétérogènes, il semble tout à fait probable que l'évènement principal ne soit pas lié directement à un récit criminel. Par contre, il peut tout aussi bien s'agir d'une enquête, de la préparation d'un crime, de

¹³⁴ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 98

¹³⁵ *Loc. cit.*

¹³⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 66.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 66.

l'exécution d'un crime ou d'une poursuite. Ceci annonce la ligne directrice de la nouvelle, même si elle ne se déploie pas suivant la catégorie qui se révélera dominante. En effet, l'action principale peut servir à détourner l'attention d'un propos plus fondamental et moins ludique. Par ailleurs, l'action criminelle peut se dérouler à la fin du récit, au début du récit ou encore paraître très secondaire dans la nouvelle. Si c'est le cas, quel effet cela crée-t-il ?

D'un autre côté, la description de l'action criminelle semble tout aussi révélatrice que sa nature. Dans les récits à énigme, l'enquêteur évoque habituellement un meurtre sordide, crapuleux et ignoble. Pourtant, lorsque la narration dépeint le meurtre de la même manière que la remise ennuyante d'un trophée, cela devient très parlant

Si l'événement n'est pas relié clairement au récit criminel, les personnages peuvent alors permettre de cerner la catégorie prépondérante. L'identité, le rôle et la perception du personnage principal peuvent dévoiler des traits importants du texte. Par exemple, s'il y a un enquêteur, il faut déterminer s'il est nuisible ou encore s'il se montre infaillible. En outre, la modification des rôles ainsi que celle de la psychologie des personnages apparaît très signifiante. Au delà du protagoniste, les autres personnages s'avèrent parfois tout aussi éloquents. L'un des trois personnages propres aux récits criminels traditionnels peut être écarté du récit. Son absence devient dès lors très importante et il faut analyser les effets créés par ce manque. La description des personnages secondaires permet également d'établir des liens entre les catégories et la nouvelle étudiée. Le nombre, la fonction et le caractère typé ou non représentent des indicateurs considérables. Par exemple, si le narrateur décrit le meurtre d'un couple, peut-être que le choix des victimes ne résulte pas du hasard. Toutefois, lorsque les victimes ne se comptent plus, leur identité peut s'avérer moins signifiante, et leur fonction se modifie. Enfin, la description des personnages témoigne également de traits importants de la nouvelle analysée. Par exemple, celle-ci peut révéler la présence de manichéisme ou encore constituer le lieu d'une critique sociale.

Les thèmes récurrents

Les catégories de récits criminels se reconnaissent également à travers leurs thèmes récurrents. Tout crime sous-entend la présence de violence. Cette violence peut se trouver marginalisée, voire dissimulée, comme dans les récits à énigme. Elle peut aussi constituer une menace continuelle pour la victime du suspense, donc latente, soit tout le contraire de la violence décelée dans les nouvelles noires, souvent appuyée et omniprésente.

La mort se distingue comme un second thème tout aussi prégnant. En effet, si le procédé narratif banalise la mort, il est probable que les actes qui la provoquent le soient également, ce que représentent les récits noirs. D'ailleurs, le moment de la mort s'avère presque aussi significatif que sa perception. La mort ouvre les récits à énigme, menace les victimes des suspenses et peut advenir à n'importe quel moment dans les nouvelles noires.

Enfin, le thème de la sexualité, lorsqu'il est là, suggère également l'appartenance à une catégorie particulière. Alors que la sexualité se voit évacuée du récit à énigme, elle se manifeste de diverses manières dans les suspenses. Quant à celle des récits noirs, elle évoque souvent un malaise, un déséquilibre social.

L'espace et le temps

L'espace et le temps dévoilent certains aspects plus subtils des œuvres. Les récits noirs se déroulent habituellement dans un milieu urbain, plutôt quelconque afin de permettre une transposition des faits dans la réalité. L'espace des récits à énigme, pour sa part, doit être fonctionnel : il préserve les indices afin de permettre la résolution du crime initial. Un endroit

clos, tel un wagon de train ou une chambre, garantit souvent cette protection. À l’opposé, les suspenses mettent souvent de l’avant des poursuites, donc un enchaînement de lieux.

Pour ce qui est du temps, ses caractéristiques se démarquent surtout lorsqu’il s’agit d’un suspense. En effet, cette catégorie de récit criminel mise gros sur les variations temporelles. Alors que la narration s’accélère pour précipiter la victime dans un piège, elle ralentit pour étirer des moments cruciaux, des affrontements ou une attente terrifiante. Par ailleurs, la particularité temporelle du récit à énigme tient au fait que deux histoires s’y déploient sur des lignes temporelles superposées. La première histoire correspond à l’ordre chronologique et tente de reconstituer le meurtre, par le biais d’un récit qui commence par la fin : la découverte du cadavre. Enfin, le récit noir peut, quant à lui, décrire n’importe quel moment qui se rattache à un crime : la préparation, le déroulement ou la découverte du méfait.

La focalisation

Certes, la focalisation s’avère toujours déterminante. Ainsi, le suspense porte l’appellation « roman de la victime » parce que les aventures adoptent fréquemment le point de vue de cette dernière. De son côté, le récit noir propose une focalisation interne. Cependant, cette stratégie déconcerte puisqu’elle traduit le point de vue du criminel et suit ses raisonnements, quitte à provoquer une adhésion plus ou moins confortable. À l’encontre des catégories précédentes, le récit à énigme offre plutôt une narration externe. La narration ne vise plus une identification à un personnage. Elle propose plutôt une vision semblable à celle de l’enquêteur, de manière à assurer des règles du jeu équitables.

Cette narration externe permet de semer des indices, de contourner des éléments significatifs et d’attirer l’attention sur des éléments secondaires. On doit se montrer alerte : il

s'agit de ne pas se laisser berner par les apparences. Le suspense expose le point de vue de la victime en mettant en évidence des détails cruciaux qui échappent à la victime. La focalisation externe assure une vision plus globale que celle dont bénéficient les personnages, créant du coup la tension grâce à l'anticipation.

Les points de vue adoptés déterminent aussi la catégorie dominante. Par conséquent, le suspense met souvent en scène celui de la victime, le récit à énigme, celui de l'enquêteur et le récit noir, celui du criminel. Bien entendu, ce sommaire sert d'indicateur plutôt que de convention. Il faut souligner que, sur ce point, le récit noir présente une difficulté particulière : les rôles étant interchangeables, la narration peut suivre un seul personnage qui endossera, tour à tour, la figure de la victime, de l'enquêteur et du criminel.

La narration

Ce que nous appelons « narration » réfère à plusieurs éléments. Ce concept inclut, entre autres, la notion de tonalité. Par exemple, le récit à énigme consiste surtout en un jeu intellectuel. Afin que le contrat de lecture paraisse juste et équitable, un ton neutre permet d'éviter des émotions qui entraveraient la concentration requise par le jeu. A contrario, le suspense et le récit noir éveillent des sentiments très variables, l'un par un ton étonnamment froid, voire cynique, l'autre par une narration « émotive ». En plus du ton adopté, il paraît pertinent d'étudier les émotions décrites ou ellipsées ainsi que leur concordance avec l'action narrée. L'émotion dominante révèle aussi plusieurs indices sur le texte et la catégorie de récit criminel à laquelle il appartient.

La temporalité

La temporalité du récit comporte son lot de traits particuliers. On trouve l'analepse surtout dans les récits à énigme, puisqu'elle autorise des retours dans le passé pour souligner des indices ou encore pour recréer le moment du crime. Contrairement à ce dernier, le suspense exploite souvent la prolepse puisqu'elle permet de maintenir la tension par le biais de l'anticipation.

Les critères liés à la nouvelle

Bien que ce mémoire tente d'analyser les mouvances des sous-genres du récit criminel, il est impossible d'effectuer les analyses sans tenir compte des particularités du texte nouvellier, lequel, eu égard à sa brièveté, requiert des procédés qui diffèrent de ceux du roman, mais qui se rapprochent, dans leur effet, du roman criminel : « Le choix de la forme brève correspond à la recherche d'un certain type d'effet, bien plus proche de l' "effet coup-de-poing" du roman policier selon Giono [...] »¹³⁹

La concision de la nouvelle affecte aussi certains choix narratifs qui peuvent se rattacher au récit à énigme, dont celui d'utiliser des types de personnages : « Par ailleurs, là où le roman populaire traite non seulement de personnages déjà connus, mais toujours des mêmes personnages, la nouvelle explore le champ social pour mettre en scène les médiocres et les parias, souvent dédaignés de la littérature avant elle. [...] Si elle recourt ainsi sans vergogne à des facilités que connaissent le feuilleton ou le fait divers, c'est bien afin d'*accélérer l'entrée du lecteur dans la fiction*. »¹⁴⁰ L'utilisation de personnages typés permet donc à l'auteur de nouvelles d'éviter les longues descriptions, et à celui qui compose des récits policiers de déjouer

¹³⁹ Florence Goyet, *La nouvelle (1870-1925)*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 88.

¹⁴⁰ Florence Goyet, *La nouvelle* ([...], p. 84.

les idées préconçues du lecteur : « Si la nouvelle se contente si volontiers de déduire ses personnages les uns des autres ou de les prendre tout constitués dans le monde social, c'est que son intérêt est ailleurs. »¹⁴¹

En outre, la quantité d'éléments mis entre les mains du lecteur se trouve à la fois affectée par les stratégies narratives du récit criminel, qui permettent de maintenir l'intérêt de l'énigme ou l'anticipation du lecteur, et par la forme brève : « Il va de soi que le nouvellier ou la nouvellière éliminera toute donnée qui ne soit pas indispensable. Mais au-delà de cette évidence, on pourra choisir de dissimuler un indice, afin de ne le révéler qu'à la fin du texte (la fameuse "chute" que l'on retrouve dans plusieurs nouvelles) ; c'est ce qu'on appelle le non-dit. Toute la force du non-dit réside précisément dans le fait que certains éléments d'une intrigue (le sexe de l'instance narrative ou l'identité du personnage central, par exemple) gagnent à être cachés plutôt qu'à être révélés. »¹⁴²

La clause

La fin d'une nouvelle prend souvent la forme d'une chute, d'une révélation. Celle-ci vise à créer un effet de surprise, de désarroi, de déstabilisation. C'est vers ce genre de clause que le récit à énigme tend à nous mener, quitte à ce qu'elle revête un caractère prévisible. Dans le cas du récit à suspense, la finale peut être ouverte ou fermée, cette possibilité maintenant la tension chère à cette catégorie de récit criminel. La finale du récit noir, quant à elle, peut varier ; elle peut rappeler les éléments dénoncés ou encore pousser la réflexion plus loin au moyen d'une chute particulièrement déstabilisante.

¹⁴¹ Florence Goyet, *La nouvelle* ([...], p. 66.

¹⁴² Christiane Lahaie, « La nouvelle. Théories et pratiques de l'écriture », *Québec français*, n° 108, hiver 1998, p. 63. [article consulté sur Érudit (<http://id.erudit.org/iderudit/56371ac>) le 8 octobre 2012]

La fin de la nouvelle se rapproche aussi du récit noir en ce sens qu'elle ne tente pas de rétablir l'ordre du monde : « Bien qu'il soit possible de trouver quelques exceptions à cette règle, la nouvelle se garde de proposer une morale. [...] elle ne prétend pas "éduquer le peuple", mais l'éveiller à autre chose. [...] Cette autonomie morale que la nouvelle exige du lecteur contribue sans doute à propager la croyance voulant que le genre soit difficile. »¹⁴³ Toutefois, la mise en lumière d'une réalité choquante ou bouleversante (comme la délinquance juvénile ou la violence conjugale) s'avère volontaire dans le récit noir, ce qui n'est pas le cas dans la nouvelle : « Elle [la nouvelle] n'entend pas nécessairement dresser le portrait d'un type humain ou dénoncer une situation donnée : elle le fera par accident, se situant à la fois au-delà du conte par ses audaces narratives et en deçà de ce dernier dans la mesure où son message demeure délibérément fuyant, voire obscur, car elle est presque toujours le fruit d'une narration "subjective". »¹⁴⁴

La subversion

La nouvelle paraît propice aux allusions puisque, rappelons-le, « [elle] invit[e] le lecteur à donner une valeur exemplaire au cas singulier. Le récit bref conduit à extrapoler, à passer du sens littéral au sens symbolique.¹⁴⁵ » De telles déductions peuvent mener à une réflexion sur des possibilités de changement, ainsi qu'à ce qui est parfois tenu pour acquis. Ce critère d'analyse possède la particularité de lier étroitement nouvelle et récit criminel, notamment parce que le bouleversement de l'ordre établi se retrouve surtout dans le récit noir, lequel met plus volontiers en scène une contestation de la norme. Une présence plus discrète d'éléments de contestation caractériserait alors le récit à énigme ou encore le récit à suspense. Si la subversion constitue un trait important du récit noir, elle permet aussi à la nouvelle de se distinguer : « depuis ce

¹⁴³ Christiane Lahaie, «La nouvelle. Théorie et pratique de l'écriture», [...], p.63.

¹⁴⁴ Christiane Lahaie, «La nouvelle. Théorie et pratique de l'écriture», [...], p. 62.

¹⁴⁵ Franck Evrard, *La nouvelle*, [...], p. 56.

"belvédère du récit court", pour reprendre une formule de Sarkany, le lecteur découvre dans la nouvelle un paysage nouveau.»¹⁴⁶ Dès lors, s'attarder trop longuement sur la subversion ne permettrait pas vraiment de conclure sur les rapports entre les sous-genres. D'ailleurs, la forme nouvellière et l'utilisation fréquente de l'ironie par Benacquista pour bousculer les principes et l'ordre établi ne permettent pas à la subversion des textes de se charger de sens dans le contexte de l'étude des traits du récit criminel.

Bien que le recueil de Benacquista affiche une dominante noire, les nouvelles y demeurent très hétérogènes de sorte que la grille d'analyse, que l'on trouve sous forme de tableau à la page suivante, sera d'un apport indispensable. La grille d'analyse permettra aussi de faire ressortir des éléments qui paraissent banals lorsque les nouvelles sont étudiées individuellement, mais qui revêtent une signification particulière lorsque le recueil est étudié dans son ensemble : « Un élément anodin dans une nouvelle particulière acquiert un poids de signification s'il réapparaît dans plusieurs. Lire un recueil, c'est donc comparer continuellement, mettre en rapport les uns avec les autres des textes à première vue complets en eux-mêmes. »¹⁴⁷

¹⁴⁶ Florence Goyet, *La nouvelle (1870-1925)*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 49.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 14.

Critères liés au récit criminel
<p><u>Action, protagoniste, personnages secondaires</u> (opposants et adjuvants)</p> <p>A- L'action</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présence des deux histoires : 1) celle de l'enquête 2) celle du meurtre - Laquelle est la plus importante ? Quel effet cela crée-t-il ? Est-ce qu'il y a plus d'une séquence ? Plus d'un crime ? Comment est-elle décrite ? <p>B- Les personnages</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présence des trois personnages des récits policiers (victime, criminel, enquêteur). Est-ce que plus d'un type est représenté par un seul personnage ? Ex : victime qui se venge et qui devient le tueur. - Est-ce que les personnages sont typés et figés ? Présence de manichéisme ? Description qui mène à une critique sociale (ex : policiers gras et corrompus, le criminel revêt un rôle social reconnu positivement, tel qu'une mère aimante). <p><u>Thèmes récurrents</u> : violence, mort, sexe, etc.</p> <p><u>L'espace et le temps</u></p> <p>A- Est-ce que l'espace est clos, ouvert ou variable ? Quelle ambiance crée-t-il ? Est-ce qu'il est référentiel ? De quelle manière ? De quel type d'espace s'agit-il ? Fictif, campagnard, urbain, etc. Comment est-il décrit ?</p> <p>B- Comment le temps est-il décrit ou utilisé ? Retour dans le passé, extension pour susciter de la tension, respect de la chronologie, séquences logiques, etc.</p> <p>- Quel est le moment décrit ? (préparation du crime, crime, après le crime)</p> <p>* Le réalisme prévaut dans la nouvelle policière, mais il peut y avoir des éléments de fantastique ou de merveilleux : commenter le cas échéant.</p> <p><u>La focalisation</u> : qui voit ? quel est le point de vue dominant ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Focalisation interne ou externe ? - Quel est le point de vue adopté ? 1) Tueur /Criminel 2) Victime 3) Enquêteur <p><u>La narration</u> : (inclure dans cette rubrique les questions de tonalité, soit humour noir, froideur clinique, etc.)</p> <p>Quel est le ton de la narration ? Distant, émotif, mystérieux, etc. Est-ce que les émotions sont décrites avec parcimonie ? Est-ce qu'elles sont ellipsées ? Quelles sont les émotions les plus présentes ?</p> <p><u>Temporalité du récit</u> : présence ou non d'analepses ou de prolepses.</p> <p>[En <u>littérature</u>, la prolepse est une figure de style par laquelle sont mentionnés des faits qui se produiront bien plus tard. Flashback = analepse]</p>
Critères liés à la nouvelle
<p><u>La clausule</u> (fin ouverte ou « chute »)</p> <p><u>La subversion</u> (contestation de l'autorité, notamment)</p>

DEUXIÈME PARTIE : ANALYSES DES NOUVELLES

Section 1. Récits où domine le paradigme de l'énigme

La première section de la deuxième partie de ce mémoire traite de trois nouvelles issues du recueil de Benacquista, lesquelles se révèlent fortement influencées par le récit criminel classique, soit le récit à énigme. Ainsi, « Le balcon de Roméo », « Cluedo privé » et « Toujours de l'audace » exploitent surtout (mais pas seulement) les motifs du lieu clos et de la prédominance de l'intelligence et du raisonnement, motifs propres à cette catégorie de récit criminel.

« Le balcon de Roméo »

Paralysé dans sa chambre d'hôtel, un homme tente péniblement de se rendre sur le balcon. Il est obsédé par deux choses : découvrir la source d'un bruit obsédant et vérifier si sa femme attend bel et bien sa mort sur la terrasse. Le trajet éreintant lui permet de se remémorer les grands moments de sa vie de couple très particulière. Enfin arrivé à l'extérieur, le héros découvre que c'est une fillette sautant à la corde dans la chambre voisine qui est à l'origine du bruit obsédant et que sa femme sirote un verre en bas. L'homme décide alors d'inviter la fillette à sauter plus près du balcon fissuré afin qu'il cède et écrase son épouse.

Bien que marqué par le récit à énigme, ce texte comporte également des caractéristiques du récit noir et du suspense. Tout d'abord, il tient du suspense parce que le narrateur est la victime d'un meurtre lent et douloureux. En effet, le protagoniste a été empoisonné et il revoit, pendant son agonie, les événements qui ont mené à son assassinat. Les descriptions de ces événements contribuent au ralentissement du rythme du récit. Elles ponctuent la quête du

narrateur, à l'image de sa respiration tandis qu'il lutte contre l'empoisonnement. De plus, la mort de cette victime suscite de l'angoisse car, même si la mort est certaine, le moment où elle surprendra le narrateur est connu, rapproché et appréhendé.

Le suspense peut également se révéler par le biais de l'utilisation du temps. En effet, l'agonie du protagoniste s'allonge afin de maintenir la tension narrative. Le récit se voit découpé par de longs et lents déplacements du narrateur qui se glisse sur le sol pendant lesquels il se remémore les événements qui ont mené à sa mort imminente. L'attente paraît interminable : « Mes semelles râpent le parquet ciré, je gagne quelques longueurs, je m'accroche au pied du fauteuil, mais c'est lui qui vient à moi en crissant. Encore trois mètres et je toucherai la vitre. »¹⁴⁸ Les effets de retardement du présent de la narration et les analepses se combinent pour amplifier l'impression d'une longue agonie tout en maintenant l'effet de suspense.

Par ailleurs, le protagoniste se questionne au sujet d'un bruit obsédant, ce qui contribue à créer une ambiance oppressante. La curiosité du narrateur correspond alors à une caractéristique importante du récit à énigme : la présence des deux histoires, c'est-à-dire celle de l'enquête et celle du meurtre. Certes, l'enquête ne vise pas à résoudre un crime, mais à découvrir le mouvement à la source du bruit tourmentant : « j'entends ces coups rythmés, obsédants, comme si on fouettait la pierre depuis des heures. [...] Et moi, je suis bien capable de refuser de crever jusqu'à ce que je sache pourquoi ça tape là derrière. »¹⁴⁹ Ceci peut tout aussi bien éloigner la nouvelle du récit criminel que de permettre de l'y rattacher. Tout dépend de l'explication de ce mystère, et c'est exactement ce qui crée la tension liée au suspense, maintenu grâce à la répétition.

¹⁴⁸ Tonino Benacquista, « Le balcon de Roméo », *La machine à broyer les petites filles*, Québec, L'instant même, 1998, p. 20.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

Enfin, la sexualité permet également de rattacher le texte au récit de suspense. Tout d'abord, pendant les années de mariage, des relations sexuelles saines, positives sont entendues : « Durant la lune de miel, j'avais réussi à garder un œil sur le script d'un petit film [...] Entre deux ébats amoureux je trouvais le temps de [...] »¹⁵⁰. La sexualité s'épanouit donc dans le cadre d'un mariage amoureux, ce qui est loin des scènes de viol qui ouvrent parfois les récits criminels. L'auteur s'amuse donc avec les règles classiques (qui veulent que la sexualité soit présentée de manière négative au début, puis qu'elle vienne clore le récit sur une note plus positive), les premiers gestes à caractère sexuel que le narrateur a posés à l'égard d'« Ophélie » pourraient être considérés comme déplacés et respectent la règle. Cependant, les attouchements étonnants (« Espèce de petit salaud, où est-ce que vous avez vu qu'Ophélie se faisait peloter par Hamlet ? »¹⁵¹) semblent associés à une méthode de séduction peu orthodoxe plutôt qu'à des abus sexuels. Mais, « le corps nu de cette jolie brune bronzée. Une silhouette pas ambiguë pour deux sous. [...] le frêle petit corps de ma maîtresse d'un soir »¹⁵² indique lui aussi une vision plus négative de la sexualité vers la fin de la nouvelle, puisqu'il est question d'infidélité du mari. La sexualité négative ferme le récit, qui s'était ouvert sur un érotisme positif. Benacquista déjoue ainsi une des règles énoncées par Reuter : « Au début de l'histoire, elle est imparfaite, vécue comme dangereuse [...]. À l'issue du [texte], elle peut être liée à l'amour adulte, réalisée et heureuse dans le couple. »¹⁵³

Les histoires racontées par le protagoniste confinent aussi au récit noir. Celles-ci décrivent des anecdotes et des moments liés à la vie amoureuse du couple que le narrateur forme avec la meurtrière afin de permettre de comprendre de quelle manière la relation entre les époux a

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵¹ Tonino Benacquista, «Le balcon de Roméo », *La machine à [...]*, p. 21.

¹⁵² *Ibid.*, p. 24.

¹⁵³ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 85.

évolué. Pourquoi une femme en arrive-t-elle à empoisonner son mari ? Les histoires devraient présenter les premiers moments amoureux, mais elles mettent plutôt en lumière une relation étrange qui semble avoir été marquée par plus de violence que d'affection : « C'est sur la plage, face à l'hôtel, en plein après-midi, que j'ai appris ce qu'on ressentait avec deux arcades sourcilières éclatées et un léger enfoncement de la cage thoracique. La femme que j'aime aurait pu ne payer que deux loubards au lieu de quatre pour venir me donner cette petite démonstration. »¹⁵⁴ Les épisodes de violence se sont succédés pendant la décennie qu'a duré la relation, chacun des époux répliquant aux attaques de l'autre. En revanche, le crescendo de violence se rapproche davantage du suspense. Bien que le personnage principal personnifie la victime au début du récit, les agressions placent ce dernier tour à tour dans le rôle de la victime et du criminel.

De fait, ces attaques déstabilisent parce qu'elles deviennent un jeu, voire une technique de séduction. La violence ne se trouve pas banalisée dans cette nouvelle. Au contraire, elle procure un certain plaisir. Le personnage-narrateur raconte les nombreuses agressions avec humour : « J'avais veillé à bien la préparer pour son rôle d'une rescapée d'une baignade houleuse. C'est elle-même qui m'avait proposé de partir en barque pour se baigner nus, au large. Elle a plongé. Je suis rentré. Seul. Et me suis ennuyé deux bonnes heures en attendant de la voir revenir de la plage. »¹⁵⁵ La narration emploie un ton évoquant une nostalgie positive dans la description des agressions et ceci peut paraître subversif. Malgré le fait que la connotation positive de la violence puisse déranger, elle se révèle davantage ironique que subversive. La présence de cet humour grinçant souligne une fois de plus un lien avec le récit noir. Celui-ci est aussi renforcé par les liens entre le personnage-narrateur et la meurtrière. En effet, selon Reuter, les « rapports [du

¹⁵⁴ Tonino Benacquista, «Le balcon de Roméo », *La machine à [...]*, p. 25.

¹⁵⁵ *Loc. cit.*

personnage principal] avec les meurtriers sont souvent ambigus. [...] Il [le personnage-narrateur] évolue comme eux en marge de la société et il partage avec eux un langage, des pratiques, voire des valeurs. »¹⁵⁶ Dans ce cas-ci, le protagoniste affiche plusieurs affinités avec la criminelle puisqu'ils forment un couple depuis plus de dix ans. La « violence de la passion » prend ici un sens étonnant.

Leur relation se distingue non seulement par sa violence omniprésence, mais aussi par sa nature. Les récits noirs sont habituellement pétris de violence physique. Ici, les époux ne se limitent pas à celle-ci, ils emploient aussi la violence psychologique. Ces attaques s'avèrent les plus destructrices :

Le soir où elle m'a annoncé qu'elle était enceinte. Elle y avait mis le ton, les attermoissements et les larmes de joie. Et moi aussi, comme un con. Nous avons passé la nuit entière à chercher des prénoms [...] C'est seulement au petit matin que je me suis rappelé qu'on venait de lui promettre le rôle d'une *executive woman* qui hésite entre sa carrière et sa grossesse. J'avoue que ce coup-là a été dur à encaisser.¹⁵⁷

La dernière phrase montre bien que ce type d'attaque se révèle, dans ce texte, plus dévastateur que la violence physique puisqu'il s'agit du seul aveu de douleur profonde. Les blessures physiques paraissent superficielles aux yeux des personnages, jusqu'à ce que la mort survienne. Elles se succèdent sans cesse, donnant l'impression que le couple ne se réunit que dans la violence, à un point tel que le dénouement final, le meurtre du narrateur, apparaît logique ; on en vient à souhaiter que le tout soit couronné de succès. En outre, les descriptions détaillées des farouches attaques et l'absence de censure en ce qui a trait à la violence et à la sexualité révèlent une fois de plus un lien étroit avec le récit noir. La violence, bien qu'omniprésente, n'est pas perçue négativement comme c'est le cas dans le récit à énigme ou à suspense. Cependant, Benacquista s'éloigne du récit criminel en évoquant les conséquences de la violence sur le

¹⁵⁶ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 63.

¹⁵⁷ Tonino Benacquista, «Le balcon de Roméo », *La machine à* [...], p. 25-26.

narrateur. Celui-ci expose son désarroi, contrevenant ainsi au « refus de l'analyse psychologique et de l'étalage des "états d'âmes". »¹⁵⁸ De la même manière, les armes utilisées diffèrent de celles préconisées dans les récits noirs, car elles ne permettent pas un face-à-face avec la victime¹⁵⁹. Le balcon et le poison permettent de s'en prendre indirectement à la victime, comme si les criminels désiraient éviter l'affrontement habituellement présent dans les récits de cette catégorie. Du reste, ces éléments rappellent des composantes reconnues de la pièce de William Shakespeare, « Roméo et Juliette » : la scène du balcon demeure un modèle pour les romantiques, et le poison cause la mort de Roméo. Ceci n'est pas fortuit puisque l'intertextualité et les références culturelles sont fréquentes dans la paralittérature. Le couple autodestructeur de Benacquista gagne en profondeur par ce stratagème :

La re-présentation est cette technique ambiguë, où, par le simple fait qu'il est reflété, l'original apparaît *autre* : sa familiarité, bien que conservant ses apparences habituelles et rassurantes, est tout à coup devenue étrangeté. À la surface du discours, quelque chose s'est figé, solidifié, acquérant la consistance d'un matériau tout en gardant pourtant, en tout cas en partie, sa transparence première.¹⁶⁰

La réflexion sur le couple gagne en profondeur grâce à la comparaison avec celui, beaucoup plus candide, formé par les Roméo et Juliette de Shakespeare.

Les jeux des amoureux permettent de percevoir une autre caractéristique importante du récit noir : la modification des rôles des personnages. Le protagoniste et sa femme endossent tour à tour le rôle de victime, puis d'agresseur. Si le personnage principal représente la victime la plus importante puisqu'il subit l'attaque centrale, l'empoisonnement, on suit le point de vue de la victime pendant une partie de la nouvelle. Cette stratégie pointe dans la direction du récit à suspense, certes, mais les changements de perspective sont si nombreux qu'il faut finalement

¹⁵⁸ Jean-Paul Schweighauser, *Le roman noir* [...], p. 4.

¹⁵⁹ Alain Lacombe, *Le roman noir* [...], p. 121.

¹⁶⁰ Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1996, p. 101.

opter pour le récit noir. Cette position s'appuie également sur le dernier geste du narrateur, c'est-à-dire une tentative de meurtre montrant que le récit raconte l'histoire d'une victime qui tente d'assouvir son besoin de vengeance en devenant criminelle :

Le balcon résiste et je vais crever là, en l'air, suspendu au-dessus d'elle. [...] Je lui ai demandé [à la voisine.] de se rapprocher du seuil, de la fissure. Je l'ai encouragée, vas-y petite, plus vite, le plus vite possible.

J'ai [...] fermé les yeux pour mieux recevoir les ondes de chocs qui nous ont tant fait vibrer, le balcon et moi.¹⁶¹

Les relations entre le héros et le meurtrier correspondent également à un autre principe du récit noir énoncé par Reuter : « Ses rapports avec les meurtriers sont souvent ambigus. [...] Il évolue comme eux en marge de la société et il partage avec eux un langage, des pratiques, voire des valeurs »¹⁶². Benacquista pousse cette logique à un niveau hors du commun, parce qu'au delà de leur vie commune, les époux partagent la même amertume. D'ailleurs, Benacquista présente des victimes types du récit noir : « Qu'il y ait une victime en chacun des personnages [...] témoign[e] de l'état de dégradation d'une société dans laquelle le dysfonctionnement est devenu la règle. »¹⁶³ Au sein de ce couple, le dysfonctionnement se perçoit dans les rapports violents qui sont devenus la norme : « Il y a aussi de l'amour – préférablement bestial – de la passion désordonnée, de la haine sans merci... »¹⁶⁴

Enfin, le ton de la narration se rapproche du récit noir : celui employé lors de la description des événements violents semble empreint de nostalgie, revêtant ainsi la violence d'une connotation positive. Le ton choisi par Benacquista n'est donc ni froid ni distant comme dans les récits noirs classiques, il est plutôt marqué par la mélancolie. Cet ennui met en évidence l'amoralité du narrateur, que la violence ne perturbe pas. Toutefois, la fin du récit propose un

¹⁶¹ Tonino Benacquista, « Le balcon de Roméo », *La machine à [...]*, p. 28.

¹⁶² Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 63.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁴ Marcel Duhamel, cité par Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » [...], p. 15.

changement de ton : le narrateur désire se venger et commet un acte violent, souhaitant pour sa femme une fin funeste. La mélancolie laisse alors place à la colère, sentiment plus commun dans les récits criminels. L'amoralité devient alors immoralité, parce que le protagoniste désire faire le mal. Du coup, le récit se rapproche du paradigme de l'énigme, puisque les agresseurs doivent payer de leur vie leurs excès passés.

Une telle expiation ne constitue pas le seul lien avec le récit à énigme. « Le balcon de Roméo » exploite aussi le lieu de prédilection de cette catégorie : la chambre à coucher. Que ce soit dans « Le mystère de la chambre jaune » ou dans « Double assassinat dans la rue Morgue », elle devient le pivot du récit. Pourquoi la chambre à coucher ? Sans doute parce qu'on y est vulnérable, mais surtout parce qu'il s'agit d'un lieu clos auquel un nombre restreint de gens ont accès. Ce lieu cliché des récits à énigme est toutefois détourné de sa fonction première ici. Il ne sert plus à brouiller les pistes du criminel (Comment est-il entré ? Comment en est-il sorti ?). Il y a plutôt une nouvelle forme d'énigme : que se passe-t-il hors de ces murs ? Ce mystère inhabituel parvient tout de même à tenir en haleine. La réponse à cette énigme, soit la présence d'une fillette qui saute à la corde, n'est aucunement liée à un crime quelconque. Mais cela, on ne le découvre qu'à la fin.

On le voit, bien que la narration soit déstabilisante et peu conventionnelle dans ce texte, il paraît juste d'affirmer que le meurtre est très clairement construit à rebours. On accède aux étapes de l'agonie de la victime, et les motifs qui ont mené à ce crime sont bien exposés. Ceci rappelle clairement la résolution finale des récits à énigme, puisque le lecteur obtient finalement la solution : le bruit obsédant provient d'une fillette qui s'amuse en toute innocence. De plus, les événements qui ont poussé les personnages à attenter à la vie de leur conjoint sont mis en lumière : « Tout est éclairci : le meurtre, ses causes et ses circonstances [...] les petits secrets de

chacun ».¹⁶⁵ En outre, les motifs ayant mené au crime central se voit soutenus par de nombreuses analepses, procédé privilégié dans ce type de récit.

Malgré l'omniprésence de la violence, l'amour constitue le propos principal de la nouvelle, plus précisément les aléas de l'amour. Le « Balcon de Roméo » peut être perçu comme un clin d'œil à la célèbre pièce *Roméo et Juliette*. Cette pièce propose une magnifique histoire d'amour qui se termine par une terrible tragédie. À l'inverse, la nouvelle présente une histoire amoureuse somme toute moche qui se termine par un crime réjouissant. La référence à Shakespeare dans le titre crée donc une fausse attente, ce qu'on pourrait appeler la « réversibilité du cliché »¹⁶⁶ : « le cliché reste cliché, mais, au même instant, parce qu'exhibé comme cliché, il est dénonciation de sa propre nature (au double sens de révélation/dévoilement et de condamnation/distanciation ironique et caustique). »¹⁶⁷

Dans un tout autre ordre d'idées, l'espace du balcon semble investi d'une signification essentielle. Il représente l'évolution de la relation entre les époux. La fissure se développe au même rythme que les époux s'éloignent l'un de l'autre :

Aujourd'hui le balcon ne pourrait même plus supporter le frêle petit corps bronzé de ma maîtresse d'un soir. Depuis dix ans déjà le patron a préféré interdire l'accès du balcon tant que les travaux de ravalement ne seraient pas terminés. Bien sûr, il n'a jamais avancé le moindre sou pour les commencer. Dix ans... Oui, je crois pouvoir dire que notre mariage avait franchi la même cote d'alerte à peu près à cette époque-là.¹⁶⁸

Le balcon sert non seulement à illustrer l'évolution du couple, il devient aussi le lieu qui permet de résoudre l'énigme :

[L]e bruit d'à côté me donne envie de hurler. Je ne crèverai pas avant de savoir. [...] Il me reste juste assez de jus pour me pencher

¹⁶⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 50.

¹⁶⁶ Daniel Couégnas, *Introduction à la* [...], p. 97.

¹⁶⁷ Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier* [...], p. 119.

¹⁶⁸ Tonino Benacquista, « Le balcon de Roméo », *La machine à* [...], p. 24.

une dernière fois, et voir, dans la chambre d'à côté, ce qui
m'obsède depuis des heures.

Une petite fille.

Avec des couettes. Seule. Elle a poussé tous les meubles
[...] elle saute à la corde.

Enfin, le balcon se voit assurément dépouillé de toute connotation romantique à la fin de la
nouvelle, parce qu'il se transforme en arme du crime.

« Cluedo privé »

Cette nouvelle est particulière parce qu'on n'y trouve qu'un narrateur et un décor implicites. Il s'agit en fait d'un dialogue entre deux hommes qui discutent d'une femme infidèle et de son amant. À tour de rôle, ils revêtent des rôles différents : si j'étais le mari de cette femme, si j'étais journaliste, etc. L'un des deux hommes est payé pour jouer au Cluedo avec des passionnés, tandis que l'autre est détective. Le joueur se révèle en fait tueur à gages et l'autre, détective. Le détective avait été embauché par la femme du tueur. Donc, on a affaire à une confrontation entre l'amant et le mari qui désire anéantir son adversaire.

Le titre de cette nouvelle donne le ton au récit. Il n'évoque probablement rien pour un lectorat Québécois, mais les Européens francophones peuvent le reconnaître rapidement puisqu'il s'agit du jeu de société connu en Amérique sous le nom de « Clue ». Par conséquent, intituler ainsi une nouvelle propose une lecture ludique et une réflexion sur la nature des récits à énigme, auxquels on a souvent reproché de laisser trop de place au jeu, au détriment de la qualité littéraire de l'œuvre. D'ailleurs, la dernière réplique du texte remet à l'avant-plan l'aspect invraisemblable, voire risible, de ce jeu : « Eh oui, personne ne s'appelle Olive, ou Moutarde. Ça ferait bête, sur une pierre tombale. »¹⁶⁹

¹⁶⁹ Tonino Benacquista, « Cluedo privé », *La machine à [...]*, p. 75.

Parce qu'elle repose entièrement sur le dialogue, cette nouvelle ne fournit a priori aucun indice permettant de la relier à une quelconque catégorie du récit criminel. L'espace diégétique est révélé en même temps que la teneur du récit, soit dans les dernières répliques. En outre, si au début on a droit aux plaisanteries échangées par les personnages, on comprend assez rapidement que ceci sert à instaurer un suspense. L'absence de narration explicite autorise le niveau de la langue plus familier du texte, et fait en sorte qu'on se retrouve à la merci du personnage du tueur, ce qu'on découvre au fil du texte. Dans la foulée, les deux personnages s'amuse à tromper leur interlocuteur en fournissant de fausses informations ; à nous de départager mensonges et vérités. L'énigme proposée se révèle alors plutôt originale ; il n'est plus question de deviner qui est le tueur, mais de déterminer l'identité des personnages et ce qui les réunit dans un bureau.

De fait, les hommes semblent s'amuser à interpréter les rôles du tueur, de l'enquêteur et du suspect. À travers ces changements de rôles, les fonctions des personnages deviennent le propos du texte :

- Je le sais bien que t'es pas journaliste. Vu que t'es détective privé.
[...]
- Eh ouais. C'est con. Aucun privé américain n'est assez stupide pour coucher avec une cliente. Détective privé, c'est vraiment pas le bon job en France.¹⁷⁰

On le voit, cette réplique met de l'avant un autre élément essentiel du récit noir : la critique sociale. En effet, cette courte nouvelle écorche les Français et les Américains lorsque les personnages opposent certains traits qu'ils jugent propres aux deux nations : « c'est plutôt les États-Unis, tu sais là-bas, ça se marie à tour de bras, ça se trompe encore plus vite, et ça divorce pendant la lune de miel [...] la France, c'est le pays des mots, on s'arrange, on ne fait pas de

¹⁷⁰ Tonino Benacquista, « Cluedo privé », *La machine à [...]*, p. 74.

vagues. »¹⁷¹ Une telle critique repose sur des préjugés répandus des deux côtés de l'Atlantique. Néanmoins, la réflexion proposée concerne surtout les réactions des gens dans des situations données, plus particulièrement la fascination pour la violence. Le meurtre devient le cœur d'un jeu de société que de « riches oisifs »¹⁷² semblent prendre très au sérieux, au point d'embaucher un véritable tueur en série pour donner du piquant à leur existence. Dès lors qu'on comprend qu'un des locuteurs est un tueur à gages, on sait qu'on a accès à la psychologie du meurtrier et aux motivations derrière le prochain meurtre. L'énigme devient alors suspense, parce que l'autre se trouve menacé directement, l'échéance se rapprochant. Ces éléments ne sont toutefois connus que dans les dernières répliques de la nouvelle ; ils constituent alors la chute, puisqu'ils contribuent à un changement brusque dans le récit.

Au fil des premières pages de ce récit à énigme, on est en droit de se demander s'il s'agit d'une histoire criminelle. En revanche, la suite, soit la préparation du crime, confirme son appartenance à ce sous-genre, bien que la violence en demeure presque totalement absente. Elle n'est réellement évoquée que lorsqu'il est question des crimes commis par les personnages de Cluedo. Aussi, la fin de la discussion permet-elle d'anticiper un crime passionnel, lequel ne sera jamais raconté

Le jeu se mêle à la réalité, et il devient la réalité lorsque le crime fictif se transforme en menace réelle, dans un bureau clos. Ironiquement, le bureau rappelle la bibliothèque du jeu de société et l'arme du crime, le chandelier, fait aussi écho à ce dernier. La révélation de ce lieu clos indique que les personnages ne se trouvent pas dans l'espace artificiel du jeu et que ce lieu, réel, est véritablement isolé, critère principal pour commettre le meurtre parfait, celui de

¹⁷¹ Tonino Benacquista, « Cluedo privé », *La machine à [...]*, p. 71.

¹⁷² *Ibid.*, p. 74.

l'interlocuteur. Ceci permet alors d'accentuer le suspense, de concrétiser la menace qui plane au-dessus de la victime.

Enfin, mentionnons qu'une réplique fait clairement allusion au jeu Cluedo, soit : « Maintenant tu te demandes comment tu vas pouvoir sortir du bureau avant que je me saisisse du chandelier qui est à ma droite. »¹⁷³ Or, elle constitue aussi une menace de mort. L'amalgame du caractère insolite de l'arme, de l'allusion au jeu de société et de la menace de mort confine à l'humour noir, voire au récit noir. En revanche, on peut aussi considérer que nous avons affaire à une parodie du récit à énigme, ce qui viendrait confirmer le statut « littéraire » de la nouvelle de Benacquista :

Dans la parodie, l'utilisation d'un matériau conventionnel déjà familier pour une fonction non familière et dans un contexte nouveau, a souvent pour résultat, comme les formalistes russes l'ont souligné, de mettre en relief la littérarité du texte – son côté fictionnel.¹⁷⁴

« Toujours de l'audace »

Georges et Maximilien, deux amis de longue date, se retrouvent dans un petit restaurant pour prendre un café. Un conflit éclate entre deux clients à propos d'une femme. Un coup de fusil est tiré, tuant accidentellement l'un des deux batailleurs. Plutôt que de tout raconter à la police, le personnage-narrateur, Georges, convainc les autres de donner une version modifiée des événements aux policiers. Le protagoniste recrée une mise en scène très plausible et tout se déroule comme prévu... jusqu'à ce que Maximilien révèle aux policiers que son ami vient de mentir. Georges est alors arrêté.

¹⁷³ Tonino Benacquista, « Cluedo privé », *La machine à [...]*, p. 74.

¹⁷⁴ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire : Ironie*, n° 36, novembre 1978, p. 473.

L'action de cette nouvelle se déroule dans un bar misérable. Il s'agit d'un endroit clos et sombre, propice aux affrontements à cause de la proximité d'inconnus et de la consommation de boissons alcoolisées. Ce type de lieu oppressant est souvent le théâtre du récit à énigme. Néanmoins, on le situe le plus souvent à la ville, et on le présente comme un espace de séduction et de confrontation où les instincts primitifs s'expriment. Le narrateur et son acolyte y observent attentivement les clients. Les répliques condescendantes pleuvent : « Vulgarité plurilatérale... Condensé de veulerie humaine... »¹⁷⁵ Les deux amis ne se sentent pas à leur place. Pourtant, le site, bien que physiquement restreint, semble socialement ouvert, « car, comme dans le picaresque, les personnages peuvent parcourir tous les milieux et toutes les strates sociales, de haut en bas et du centre aux marges ou inversement. »¹⁷⁶ Ce bar permet ainsi la mixité des classes sociales, mixité apparemment explosive : « nous assistons ici même à la déroute universelle : nous avons l'esclave alcoolique [...] Le mâle hâbleur, membré [...] Un tenancier fier de son droit de tenancier [...] deux jeunes crétins [...] sans parler de ce couple, là-bas qui se cherche »¹⁷⁷.

Sans surprise, la violence éclate sous la forme d'un conflit typé entre deux jeunes punks et un homme à femmes. D'abord simple combat de coq, la scène dégénère rapidement, et les crimes s'enchaînent : menace avec une arme à feu, vol de l'argent de la caisse et coup de feu mortel : « Le petit théâtre a décidé de nous jouer un drame social. »¹⁷⁸ Du coup, faut-il le

¹⁷⁵ Tonino Benacquista, « Toujours de l'audace », *La machine à [...]*, p. 119.

¹⁷⁶ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 66.

¹⁷⁷ Tonino Benacquista, « Toujours de l'audace », *La machine à [...]*, p. 120.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 122.

préciser, on bascule dans le récit noir : « Plus qu'un roman des bas-fonds ou des marges, le roman noir est un roman du *brassage social*. »¹⁷⁹

D'observateur, le narrateur passe au statut d'acteur. Au début, il se place au-dessus de la mêlée, puisqu'il tente de calmer le jeu : « Je profite d'une seconde où tous sont figés pour m'approcher et tenter quelque chose. / "Calme, calme, tout le monde est calme, on va pas..." »¹⁸⁰. Mais, bientôt, il se transforme en criminel en incitant tous les témoins à mentir : « C'est clair, ici, personne n'est coupable, personne n'est innocent, si vous parlez de cette scène, le patron va en taule, les deux gosses vont en taule parce qu'ils vont pas être bien dur à pister, ces petits cons, et tout le monde aura les pires emmerdes. Alors ? [...] Tu étais au sous-sol, tu téléphonais, hein ? »¹⁸¹ Un autre changement de rôle s'effectue à la fin du récit. Le protagoniste, qui était témoin puis criminel, devient finalement la victime de la dénonciation de son compère : « celui-là a inventé une histoire abracadabrante pour mettre d'accord tout le monde. Et, qui sait pourquoi, tout le monde a suivi. »¹⁸²

De fait, le subterfuge du protagoniste va à l'encontre des récits criminels traditionnels qui sont « une tentative de ramener le désordre à l'ordre, d'effacer le crime initial par la découverte – sinon le châtement – du coupable »¹⁸³. Ici, les témoins tentent de camoufler le coupable du crime initial plutôt que de le châtier. De même, le personnage principal, par l'orchestration des témoignages, laisse comprendre que l'ordre peut parfois surgir du désordre, du mensonge. Il ne s'agit donc pas « d'un imbroglio que l'on va tenter de dénouer »¹⁸⁴, mais bien de nouer. Un tel choix dramatique entraîne certes un questionnement sur les notions de bien et de mal. Le meurtre presque accidentel (« son copain se jette sur le revolver du patron pour le lui arracher. Je suis pris

¹⁷⁹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 61.

¹⁸⁰ Tonino Benacquista, « Toujours de l'audace », *La machine à* [...], p. 123.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 124-125.

¹⁸² *Ibid.*, p. 127.

¹⁸³ Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 80.

¹⁸⁴ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 56.

de court, le bruit et le chaos [...] Un coup de feu résonne dans la salle. »¹⁸⁵) risque de mener tous les acteurs à être punis sévèrement : « [L]e monde qu'affrontent les personnages est soumis à une interrogation critique. Son sens est perturbé, confronté à une vision qui le conteste »¹⁸⁶. Or, l'ordre, le bien, ne sont-ils pas parfois issus du mensonge ?

Il n'y a pas que la nature des personnages qui révèle la présence du récit noir. La narration de l'événement se fait sur un plan linéaire, sans analepse, de sorte qu'on n'a accès qu'aux crimes eux-mêmes, les motivations des criminels et les conséquences de leurs gestes restant dans l'ombre. Georges est bel et bien arrêté, mais les accusations, le résultat de l'enquête et la probable condamnation restent inconnus.

Le véritable crime est le mensonge de Georges, même s'il ne constitue pas un acte violent du même ordre que celui à l'origine de la situation. Ceci déroge à la règle des récits criminels où l'élément central demeure le meurtre. Dans le présent texte, ce dernier se voit relégué au second plan. La nouvelle ouvre alors la porte à une réflexion sur la vérité et le mensonge. Existe-t-il de bons mensonges ? À quel moment le mensonge devient-il un crime ? Est-il juste de considérer le geste de Georges comme étant un crime, puisqu'après tout, celui-ci tente de sauver la mise aux autres témoins de l'incident ?

Enfin, la nouvelle se termine abruptement après la dénonciation de Maximilien, laquelle a de quoi étonner, car il est un grand ami de Georges depuis 25 ans. La clause surprend également par son innovation au sein du recueil : ici, il y a retour à l'ordre social.

Ces trois analyses soulignent la présence de traits propres au récit noir, le meurtre y étant notamment prégnant, allant même jusqu'à servir de catalyseur dans « Le balcon de Roméo » et « Toujours de l'audace ». En revanche, ces éléments dramatiques ne constituent pas le point focal

¹⁸⁵ Tonino Benacquista, « Toujours de l'audace », *La machine à [...]*, p. 123.

¹⁸⁶ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 57.

des récits. De fait, le lieu clos représente aussi fort bien les récits à énigme, bien qu'il ne serve pas à conserver les preuves intactes. Ses rôles sont ainsi divers. Par exemple, dans « Le balcon de Roméo », il alimente la curiosité grâce à un bruit non identifié ; l'espace clos permet même de tisser des liens entre des inconnus dans « Toujours de l'audace ». Les traits caractéristiques du récit à énigme se voient alors souvent détournés, modifiés. Ils sont même tournés en dérision dans « Cluedo privé ».

Section 2. Récits où domine le paradigme du suspense

Bien que le récit noir représente la catégorie dominante du récit criminel dans *La machine à broyer les petites filles*, l'influence du récit à suspense se laisse deviner dans plusieurs d'entre elles, surtout à travers les stratégies narratives qui créent de l'anticipation. Nous analyserons dans ce chapitre dix textes qui présentent plusieurs traits du récit à suspense et nous tenterons d'en dégager les constantes et les effets.

« Suite logique »

Les tests et les jeux intellectuels divertissent bien des gens, mais ils en horripilent aussi plusieurs. C'est le cas du héros de « Suite logique » qui abhorre ce type de divertissement depuis la plus tendre enfance. Alors qu'il est au début d'une fragile relation amoureuse avec une collègue, un ami, Martin, vient leur poser une devinette. Puis les énigmes s'enchaînent et la femme joue le jeu, tandis que le héros sent la colère et la jalousie monter en lui. À cause de la compétition qui s'est installée entre Martin et le héros, ce dernier en vient à perdre la femme qu'il aime. Alors, il se venge de Martin en l'enfermant dans sa maison, préalablement barricadée. Le seul moyen d'en sortir vivant est de choisir la bonne porte. Martin a le droit de poser une seule question à un des deux ordinateurs mis à sa disposition, dont l'un ment systématiquement et l'autre donne toujours la vérité. Martin parvient à choisir la bonne porte et à sortir dans le jardin.

Avec cette nouvelle, le recueil de Benacquista semble adopter une tangente particulière. Cette fois, la violence dérange. La narration adopte le point de vue d'un homme qui se sent persécuté et qui éprouve une aversion très puissante envers les devinettes : « Je hais les tests d'intelligence. [...] Des jobs que je n'ai jamais postulés à cause de ces foutus tests. [...] Il y a un

tas de choses auxquelles j'ai dû renoncer. »¹⁸⁷. Ceci dit, il ne se retrouve dans la posture de la victime que parce qu'il se considère ainsi. D'ailleurs, il perçoit un complot contre lui là où il n'y a en fait qu'une banale compétition entre deux hommes qui souhaitent conquérir le cœur d'une femme, Marie. Alors que la violence pouvait être acceptée dans « Le balcon de Roméo », celle dépeinte ici ne paraît pas tolérable.

Le narrateur confesse qu'il éprouve une haine envers les jeux d'esprit depuis son plus jeune âge :

Quand j'étais même, déjà, le médecin avait insisté pour qu'on m'interdise de jouer aux échecs. Ce brave toubib soignait aussi les voisins, et surtout le petit Gilles, qui m'avait appris ce jeu du diable. La petite ordure avait le mat arrogant, et le toubib n'avait rien pu faire pour enrayer l'hémorragie qui lui faisait pisser la tête [...].¹⁸⁸

Cependant, toute évocation de son enfance montre un garçon violent et non une victime capable de susciter la compassion. Ses éclats de colère se révèlent toujours démesurés par rapport à l'offense et rien ne parvient pas à légitimer les gestes du protagoniste. Si l'on peut accepter que le personnage-narrateur se venge en imposant une épreuve intellectuelle dangereuse, on peut difficilement approuver la tentative de meurtre. Le danger que Martin affronte et l'état pitoyable dans lequel il sort de la maison piégée paraissent plus que suffisants pour compenser les torts qu'il a pu causer.

En fait, le protagoniste n'agit pas tant par légitime défense, ni même pour se venger, que parce qu'il ne peut pas supporter les jeux intellectuels. Une telle aversion a tôt fait de confiner à l'absurde. Comment un divertissement de prime abord inoffensif peut-il déclencher de tels excès ? La réponse se trouve dans l'irrationalité du protagoniste. Ce dernier, conscient de sa faiblesse, tente d'éviter les tests. Il avoue même : « Alors j'ai cessé de jouer. Je n'aime pas la

¹⁸⁷ Tonino Benacquista, « Suite logique », *La machine à [...]*, p. 43-44.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

violence. »¹⁸⁹ Dès le départ, il tente de justifier l'injustifiable : « le petit Gilles [...] m'avait appris ce jeu du diable. La petite ordure avait le mat arrogant, et le toubib n'a rien pu faire pour enrayer l'hémorragie »¹⁹⁰. L'adulte a donc appris à maîtriser ses pulsions et réprime d'abord les envies qu'il éprouve. Or, le calme apparent du narrateur, qui laisse croire qu'il parvient à se contrôler, intensifie l'effet de surprise, et l'étonnement de Martin devant l'ampleur de la vengeance dont il est victime. À cause du passé du protagoniste, on s'attend à des gestes vifs et impulsifs, puis tout porte à croire que ses pulsions agressives sont derrière lui, ce qui est suggéré par la nouvelle amitié entre le personnage principal et Martin, son ancien rival. Aussi le protagoniste étonne-t-il par la froide vengeance dont il se montre capable : « Je vous rappelle que [...] j'ai une semaine devant moi, que vous pouvez mourir de faim et de soif très rapidement [...] Et que vous voir crever serait un doux spectacle »¹⁹¹. Enfin, la victime réussit à s'extirper du piège, mais la méchanceté du protagoniste se révèle alors dans toute sa clarté : il bat Martin à mort, après lui avoir imposé d'affreuses souffrances psychologiques durant toute la nuit.

Par conséquent, le narrateur éprouve des troubles bien plus profonds que ne le laissait entendre le début de la nouvelle. Le calme apparent du meurtrier contraste avec la violence des gestes qu'il pose : « Au petit matin j'ai mangé quelques croissants et bu un café noir à même le thermos. / À 14h j'ai écouté la radio. [...] J'ai lu les *Confessions* de Rousseau jusqu'à l'aube. / La sonnerie de la porte du jardin a fini par me réveiller de tant de langueur. [...] Je me suis approché pour chercher son regard. [...] "Bravo", j'ai dit. [...] J'ai frappé quatre fois, à la tête.»¹⁹²

Dans cette nouvelle, la violence n'est ni euphémisée, ni banalisée. Le tueur ne paraît ni sympathique ni excusable. Il a même conscience qu'il souffre d'une pathologie : « Elle avait eu

¹⁸⁹ Tonino Benacquista, « Suite logique », *La machine à [...]*, p. 43.

¹⁹⁰ *Loc. cit.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹² *Ibid.*, p. 52-53.

raison d'un bout à l'autre ; ma maladie avait eu raison de nous »¹⁹³. En nommant les conséquences de ce qu'il appelle sa « maladie », il refuse de porter le blâme pour ses gestes odieux, de sorte qu'il s'avère difficile de sympathiser avec le protagoniste, comme on pourrait le faire avec celui du « Balcon de Roméo ». Il serait faux de prétendre qu'il s'agit d'un personnage amoral, parce qu'il est doté d'une sensibilité extrême. Le protagoniste se distingue plutôt ici par son immoralité, digne des suspenses.

Par ailleurs, la nouvelle s'apparente au récit noir parce qu'elle s'en tient au point de vue d'un criminel, même si ce dernier tend à se poser en victime de son rival : « Mais je crois que le pire, c'était la méthode qu'il avait décidé d'employer. Comme s'il avait trouvé la faille, le point sensible de tout mon être. Comme s'il me titillait le nerf d'une dent malade. »¹⁹⁴ Dans la tête du protagoniste, il y a une évolution des rôles (la victime devient criminel lorsqu'elle se venge), tandis qu'en fait, le narrateur est un criminel dès le début du récit.

Or, la surprise causée par cette funeste attaque ne tient pas seulement au fait qu'on peut considérer que le protagoniste a éteint sa soif de vengeance, mais aussi par le changement dans l'espace. Le passage du lieu de séquestration, sombre et clos, à la cour extérieure, en pleine lumière matinale, laisse présager la fin de la violence, le retour à la vérité. Cet espace contraste avec la noirceur, l'atrocité du meurtre froidement commis, contrevenant du coup aux règles du récit à énigme. Il faut également souligner le fait que les attaques les plus graves se produisent dans la maison du meurtrier, c'est-à-dire dans son espace intime. Les pulsions du narrateur semblaient bien contrôlées en public. Mais, en privé, les pulsions meurtrières se libèrent.

L'espace diégétique permet aussi d'illustrer l'obsession du protagoniste. L'espace du début est constitué de lieux plutôt vastes dans lesquels plusieurs personnages interagissent :

¹⁹³ Tonino Benacquista, « Suite logique », *La machine à [...]*, p. 50.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

l'école, le bureau et le café-restaurant. Quant à l'espace intime, il revêt une double fonction. Le passage de l'espace ouvert à un espace fermé, privé, prépare le piège final. Il remplit à la fois la fonction de prison pour Martin, mais illustre également l'oppression intérieure ressentie par le narrateur lorsqu'il est confronté aux jeux intellectuels.

L'intrigue de « Suite logique » permet, quant à elle, de lier cette nouvelle au récit noir, puisque la préparation du crime et les motifs qui ont poussé à le commettre sont évoqués en détails. Elle se rattache aussi au suspense, car il y a bel et bien une tension liée à la victime réelle du crime : Martin parviendra-t-il à se sortir de l'abominable piège ? L'attente suivie de l'attaque brusque et de la clarté finale se rattache aussi à cette dernière catégorie : « il s'agit toujours de retarder le dénouement du récit, et l'on peut considérer que la dilution diégétique participe de l'effet de suspens. »¹⁹⁵ On notera en particulier l'efficacité de la description détaillée de l'attente du protagoniste pendant la séquestration de Martin, alors qu'on appréhende la mort du personnage captif.

Le meurtre final confirme l'appartenance de la nouvelle au récit à suspense, même si le début de l'histoire semble prendre une toute autre tangente. L'auteur semble faire un clin d'œil au récit à énigmes par le biais des tests intellectuels et de la sexualité euphémisée. Il y a bel et bien un paragraphe qui narre une relation sexuelle, mais ceci est effectué de manière à mettre de l'avant l'affection plutôt que l'acte sexuel : « La nuit... je l'ai passé, pour la première fois, dans les bras de Marie. J'ai respiré son corps jusqu'à ce qu'il n'ait plus d'odeur. Je l'ai pressé contre moi jusqu'à en oublier ma propre peau. Des larmes me sont venues aux yeux. »¹⁹⁶ De plus, les énigmes, bien que présentées sous une forme inusitée, retiennent l'intérêt grâce à un simple procédé : on lit le problème à résoudre en même temps que Marie et le narrateur, et on tente d'y

¹⁹⁵ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 149.

¹⁹⁶ Tonino Benacquista, « Suite logique », *La machine à [...]*, p. 47.

répondre. Soulignons aussi la distance matérielle entre les énigmes et leur réponse : elles ne se situent jamais sur la même page. On peut ainsi retarder volontairement le moment de la tourner afin de prendre le temps de solutionner le problème posé. Le jeu propre aux récits à énigme se retrouve donc également dans cette nouvelle. Pourtant, ce procédé pousse à ralentir la lecture, voire à la suspendre dans certains cas, ce qui va à l'encontre des méthodes traditionnellement utilisées dans les récits criminels. Cette différence provient probablement de l'influence du récit noir, puisque nous suivons le criminel ; plutôt que de réfléchir au problème et de tenter de le résoudre, la narration se concentre sur l'adversaire du protagoniste et sur Marie. Du coup, nous n'avons plus la possibilité de réfléchir en même temps que le protagoniste et de nous mesurer à lui, comme on peut parfois se mesurer à l'inspecteur, au responsable de l'enquête. Benacquista déjoue aussi une autre règle, cette fois-ci énoncée par Caillois : « [l]e raisonnement élimine la sensation. »¹⁹⁷ Dans cette nouvelle, c'est le raisonnement qui déclenche la vague d'émotions du personnage principal, et surtout l'agressivité. Benacquista met ici en évidence le fait que la raison n'est pas indépendante des émotions.

Il utilise ses personnages pour déjouer une autre règle des récits à énigme, puisqu'il met en place une histoire d'amour : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel. »¹⁹⁸ La relation amoureuse entre le meurtrier et Marie sert de déclencheur. Le dépit amoureux et l'humiliation constituent les motivations du criminel. Il faut néanmoins remarquer que, lorsque l'effet de suspense commence à se faire plus intense, la passion amoureuse se voit écartée du récit.

¹⁹⁷ Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire* [...], p. 179.

¹⁹⁸ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 46.

« Le jardin des mauvais garçons »

Un homme fouille le sous-sol de la maison de sa grand-mère. Parmi les vieilleries et les trésors se trouve un revolver. Il s'en empare pour aller arpenter les rues de son quartier. L'arme lui procure une impression de pouvoir et il ose poser des gestes étonnants, plus assurés, voire violents. C'est un nouveau regard qu'il pose sur son environnement quotidien. Après avoir erré quelque temps, le protagoniste se cache dans un petit abri, où il essuie le canon de son arme avant de la retourner contre lui.

Cette nouvelle, laquelle ouvre le recueil constitue un récit noir inusité puisqu'il ne renferme pas de crime proprement dit. Il y a bien une référence à un crime considérable, mais la violence directe n'y est point déployée. Une fois encore, la violence se fait sentir tant dans les lieux que dans l'atmosphère générale du texte. Celle-ci est d'abord évoquée dans le titre, mais d'une manière plus ou moins explicite. L'appellation « mauvais garçons » sous-entend bien un comportement répréhensible, mais l'étendue de la teneur en violence paraît minimisée par l'emploi du nom « garçons », qui désigne habituellement des enfants. Bien que non équivoque au départ, l'origine terrible du sens que prend cette expression dans le récit est révélée à mi-chemin, confirmant du coup la teneur brutale du titre et du récit. De plus, les gestes, le vocabulaire et les perceptions du narrateur attestent de l'omniprésence de la violence dès les premières lignes du texte. Le « revolver », un « holster »¹⁹⁹, constitue le premier contact. Celui-ci plaît au protagoniste, et ce passage dénote un intérêt, une curiosité pour l'aspect ludique des armes. Cependant, le sentiment de puissance procuré par le fait de posséder une arme prendra rapidement le pas sur le jeu.

De fait, les pensées et les comportements brutaux s'accroissent au fil de l'histoire. L'ascension de la violence évolue en même temps que la progression dans l'espace. Il s'agit

¹⁹⁹ Tonino Benacquista, « Le jardin des mauvais garçons », *La machine à [...]*, p. 9.

d'abord de curiosité, soit celle de découvrir le passé des armes trouvées dans le sous-sol, puis du désir de connaître les sensations procurées par le port d'une arme dans les lieux publics : « Errer dans les rues avec un revolver en état de marche, pendant une journée entière, c'était saisir l'opportunité d'être un autre. »²⁰⁰ Le port du Colt transforme le personnage : « Immédiatement, dès le tout premier contact, des idées me sont venues à l'esprit, des choses auxquelles je n'avais jamais pensé. Jamais. »²⁰¹ Ses gestes et ses comportements, peu agressifs lorsqu'il déambule dans la rue de l'Arbre-sec (vol de bonbons, agressivité du chien, grognement), s'intensifient lorsque le personnage ose traverser le « jardin des mauvais garçons », un terrain vague qui est un lieu de consommation et de vente de drogue, ainsi que de perpétration de viols. Paradoxalement, la violence du personnage atteint son apogée dans des endroits qu'il fréquente tous les jours, plutôt que dans ceux étrangers et réputés dangereux.

La transformation de la personnalité du protagoniste s'opère dès qu'il commence à déambuler dans les rues, jusqu'au point où il ose brutaliser un « méchant »²⁰² et remporte la bataille, devenant ainsi le héros d'un groupe de jeunes qui lui rappellent son fils. La violence devient donc concrète, mais elle possède une connotation positive parce qu'employée pour défendre les faibles. Or, cela ne signifie pas pour autant que la force a été utilisée dans un but louable, puisqu'elle a aussi servi à éprouver la puissance du protagoniste. Cette autre facette du personnage-narrateur existait avant que celui-ci ne découvre les armes. Une violence latente est bien réelle chez le protagoniste, comme chez la plupart des gens. Tout indique ici qu'il suffit de peu pour qu'elle puisse s'extérioriser : « J'ai peur de la précarité des choses et des gens. Il faut que je dise que je n'ai pas voulu rentrer chez moi, pour que ça continue un peu. J'aimais bien être

²⁰⁰ Tonino Benacquista, « Le jardin des mauvais garçons », *La machine à [...]*, p. 11.

²⁰¹ *Loc. cit.*

²⁰² *Ibid.*, p. 15.

cet autre. Parce que c'est moi, après tout. »²⁰³ Il faut craindre la violence latente autant que celle qui est visible, sinon davantage, parce qu'elle reste imprévisible. Ce faisant, Benacquista dresse le portrait d'une réalité sociale :

Les buts premiers du roman noir sont de décrire un comportement, de rapporter un langage, de préciser la situation d'un groupe ou d'un individu, enfin de révéler le fonctionnement d'une structure.²⁰⁴

La structure dénoncée ici est celle de la ville, dans laquelle la violence semble contagieuse, quand elle ne s'aggrave pas avec les années. Les vols de bonbons paraissent d'abord innocents pendant l'enfance : « une dame dont on bravait la mauvaise humeur, José et moi, rien que pour lui voler les boules de coco qu'elle vendait »²⁰⁵, puis l'agressivité se transforme en curiosité, puis en pouvoir, puis en potentialité : celle de tuer, ce que le protagoniste paraît prêt à faire en clause.

Mis à part la confrontation avec l'individu qui a osé menacer les jeunes, la violence demeure évoquée ou suggérée par les lieux ou les attitudes des personnages. Le ricanement du vitrier, le grognement du vieux et surtout les fantasmes du protagoniste (comme celui de tuer le chien) contribuent à créer une atmosphère imprégnée de brutalité. Son omniprésence, bien qu'abstraite, se fait sentir partout : « [C]'est sans doute une des caractéristiques essentielles du roman noir et de sa vision critique –, presque tous les personnages ont été des victimes de la misère, de la corruption ou de leur famille, dans leur enfance »²⁰⁶. L'évolution de la violence s'opère alors à travers l'espace du récit. Cet autre élément important est annoncé par le titre et sa signification : « Le jardin des mauvais garçons ». Chacun des lieux représente un état d'esprit particulier du protagoniste et devient synecdoque.

²⁰³ Tonino Benacquista, « Le jardin des mauvais garçons », *La machine à [...]*, p.17.

²⁰⁴ Alain Lacombe, *Le roman noir américain [...]*, p. 22.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁰⁶ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 62.

Ainsi, la nouvelle débute dans un sous-sol, c'est-à-dire à un niveau inférieur. Cette pièce sombre, isolée et chargée de mystères calque l'état psychologique du protagoniste. Le sous-sol est propice aux retours dans le passé, notamment par le biais de la découverte des armes. Ces dernières éveillent la curiosité du personnage ainsi que son intérêt pour la violence. Elles poussent l'homme à sortir de la maison, à quitter ce lieu réconfortant et sa routine pour explorer sa ville et découvrir ses propres capacités. L'homme déambule alors dans les rues de la ville où il affronte certains de ces démons. Les lieux lui permettent de se remémorer des souvenirs plus ou moins heureux. On peut également rapprocher l'espace du « Jardin des mauvais garçons » au récit noir, parce qu'il constitue une représentation éloquente de la jungle urbaine, où règnent les lois de la nature. Mais posséder une arme permet de modifier les rapports de force et de parcourir les rues autrement.

Dans cette nouvelle, on l'aura compris, la violence n'est ni banalisée ni euphémisée. Le narrateur est attiré par elle, ce qui le mène à sa perte. Symbole funeste, le revolver procure du courage au protagoniste autant qu'elle lui permet d'affronter sa lâcheté. En effet, dans la mesure où le port d'une arme le rend fort, il ne peut plus nier que sans elle, il est faible. Ainsi, il s'érige en personnage du récit noir tel que décrit par Lacombe, récit dont les protagonistes « oscillent entre la solitude et l'humiliation. »²⁰⁷ La violence, par le truchement des armes, devient un personnage à part entière, un être qui guide le narrateur : « j'ai rencontré ce revolver. Une rencontre, c'est le mot. J'ai eu l'impression de faire la connaissance de quelqu'un. »²⁰⁸ Cette arme se situe du reste au cœur du geste final : « j'ai essuyé le bout du canon pour éviter au mieux le goût de la rouille dans la bouche. »²⁰⁹ La violence se pose donc ici en tant que problème et en tant que solution.

D'abord simple témoin de la violence des autres (observation des armes, questions portant

²⁰⁷ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 69.

²⁰⁸ Tonino Benacquista, « Le jardin des mauvais garçons », *La machine à* [...], p. 9.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

sur leur histoire, réflexion sur le « jardin des mauvais garçons »), le protagoniste de ce texte se transforme graduellement en criminel, pour enfin devenir sa propre victime. La fin suggère un suicide, crime ayant comme particularité de combiner la victime et le meurtrier dans un seul et même corps. La violence n'est plus « un ensemble d'actes, d'attitudes qui manifestent l'hostilité, l'agressivité entre des individus »²¹⁰, mais plutôt une « manière forte, agressive, provocante d'exprimer »²¹¹ quelque chose. Par conséquent, ce récit met en scène un homme qui endosse trois rôles. Celui de la victime (parce qu'il subissait des sévices lorsqu'il était enfant), celui du détective (lorsqu'il arpente les rues et qu'il se pose en « justicier ») et celui de criminel puisqu'il se révèle porteur d'une violence latente, laquelle est libérée par le revolver : « Je me suis senti assassin, puis victime, puis flic, puis gangster. »²¹²

Un tel personnage permet toutefois de nuancer un trait propre à ceux qui peuplent le récit noir, que Reuter résume ainsi : « [c]e n'est jamais un postulant au pouvoir social. C'est un solitaire, distant des institutions ».²¹³ Le protagoniste de Benacquista accède à un certain pouvoir social grâce à son arme, tout comme il se conforme à une certaine « institution », celle de la rue :

Grisé, j'étais. Comme une toute petite pointe d'ivresse rien qu'à marcher dans la rue. [...] D'ailleurs, j'ai senti que je ne marchais pas comme d'habitude, je me tenais étrangement droit, la tête dégagée, en veillant à ce que rien ne paraisse [...] ni l'étrange sentiment d'impunité²¹⁴.

²¹⁰ « Violence », dans le dictionnaire *Lexilogos*, [En ligne], 2008, www.cnrtl.fr/definition/violence (Page consultée le 3 septembre 2008).

²¹¹ *Loc. cit.*

²¹² Tonino Benacquista, « Le jardin des mauvais garçons », *La machine à [...]*, p. 11.

²¹³ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 62.

²¹⁴ Tonino Benacquista, « Le jardin des mauvais garçons », *La machine à [...]*, p. 12.

Une telle attitude dénote une certaine ascension, puisqu'il ne craint plus les gens armés, et se dit : « Les gosses m'ont pris pour un héros »²¹⁵. Hélas, le plaisir qu'il éprouve s'avère de courte durée ; il se désintéresse du pouvoir et s'isole pour commettre ce qui ressemble à l'irréparable.

À l'instar de celle des récits à énigme, la narration ici présente effectue quelques retours dans le passé. Cependant, ceux-ci permettent de mieux cerner non pas un crime, mais bien le narrateur et ses comportements. Alors, contrairement aux récits policiers plus classiques, cette nouvelle n'a pas pour noyau une enquête, mais plutôt une quête de soi, menée par un être socialement carencé. De même, le récit est antérieur au crime, une telle anticipation narrative suggérant un récit à suspense. Si cette anticipation n'entraîne pas la crainte que le personnage soit tué, mais plutôt celle qu'il commette un geste horrible, cela veut dire qu'on frôle le récit noir, puisque le point de vue de la narration coïncide avec celui du criminel.

« Le Jardin des mauvais garçons » se démarque aussi du récit à énigme dans la mesure où la mort y demeure prégnante, même s'il ne s'agit pas d'un meurtre proprement dit, mais d'une fascination pour elle. Dans cette optique, on ne saurait passer sous silence l'importance de la fin ouverte. Le suicide, suggéré mais très probable, illustre la perversité de la violence : en dépit des apparences, elle ne sert pas nos desseins, elle nous dicte notre conduite.

Par conséquent, le caractère subversif de cette nouvelle ne réside pas dans l'accomplissement d'un crime, mais bien dans la mise en lumière d'un fantasme inavouable : l'ivresse que peut procurer la possession d'une arme de poing. Le fantasme se matérialise quand le narrateur, qui semblait normal, voire pusillanime, ose affronter des êtres et des lieux reconnus comme étant menaçants, et ce, grâce à l'illusion de puissance que lui procure le revolver.

²¹⁵ *Loc. cit.*

« La foire au crime »

La foire au crime, sorte de fête foraine d'un genre particulier, rassemble une foule disparate. On peut y trouver des tueurs à gages ou des faux témoins, des planificateurs de braquage de banques, des receleurs d'œuvres d'art, etc. Le protagoniste déambule, s'arrêtant devant l'un ou l'autre stand. Il se rend ensuite à la réception où les prix pour les meilleurs criminels sont décernés. Après avoir été nommé meilleur tueur en série, il s'en va, flanqué d'une jolie dame : celle qui a été nommée « femme fatale de l'année ».

On le voit, le titre de cette nouvelle annonce clairement sa teneur : ici, crime et événement festif vont ensemble. Ainsi, d'entrée de jeu, on s'attend à une représentation atypique de la violence. Non seulement le crime est partout, mais sa présence se fait sentir par le biais de multiples clins d'œil, de même que dans les agissements du protagoniste : « Cette année, ils ont installé les tueurs à gages dans un superbe entrepôt rénové à leur intention. [...] J'ai mangé un morceau dans l'allée des Fourgues. Recel en tout genre. Je suis passé dans le hangar aux alibis serrer quelques mains.²¹⁶ »

Certes, le récit ne fait état d'aucune violence. Toutefois, cette dernière est omniprésente. Nul besoin de décrire la brutalité ni la cruauté lorsqu'elles sont érigées au rang de profession. Dans cette nouvelle, ce n'est donc pas la violence elle-même qui dérange, mais sa banalisation. Elle s'intègre dans le quotidien des personnages, tant celui du protagoniste que celui des personnages secondaires. Loin de la violence expressionniste décrite plus tôt, Benacquista expose plutôt le crime selon une nouvelle perspective, puisqu'il devient commerce. Ce qui demeure habituellement dans la pénombre apparaît ici au grand jour, ce qui ne va pas sans créer un certain effet comique, entraîné par la mise à distance de la nature répréhensible de tout crime. Les

²¹⁶Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à [...]*, p. 29-30.

personnages sont même honorés pour leurs coups d'éclat : « Il a fallu se taper les Derringers²¹⁷ d'or du meilleur tueur à gages et du meilleur braqueur.²¹⁸ » La glorification de la violence constitue presque un pied-de-nez aux autorités policières, autorités qui brillent par leur absence, preuve que leur pouvoir reste limité quand il s'agit d'endiguer le crime. En fait, cette foire consiste en un renversement des pouvoirs utopiques tels qu'abordé par Reuter²¹⁹. Si Reuter soutient que, dans ce type de scénario, « un individu bouleverse les hiérarchies et les rapport de force »²²⁰, ici, c'est une assemblée complète qui l'incarne, de sorte que l'on peut parler de récit noir.

La banalisation du crime se voit accentuée par le ton distant et indifférent du protagoniste. Même si elle s'immisce partout, la violence ne suffit pas à teinter sa narration d'émotions : « [I]a mort n'est plus qu'un épisode sans importance »²²¹. De plus, les prix exorbitants le dérangent davantage que l'acte violent pour lequel il faut payer : « Pas moins de quinze briques pour faire buter un anonyme, et ça commence à grimper sérieux pour les contrats sur les personnalités.²²² » Lorsque le narrateur est témoin d'une attaque ciblée, il s'insurge devant le fait qu'on dévoile trop rapidement l'identité du vainqueur plutôt que de condamner cette violence, jugeant que, de toute évidence, les victimes se sont montrées téméraires : « [...] un seau à champagne a explosé à une table du fond, et trois des concurrents, qui avaient eu la mauvaise idée de se réunir pour la bouffe, se sont retrouvés en miettes. Ce qui nuisait considérablement au suspense, rapport au gagnant.²²³ »

Pareil détachement confine au cynisme, à l'humour du récit noir : « Des moins pros

²¹⁷ « Le Derringer est un type de petit pistolet de poche, à deux coups, sans barillet. Il a été inventé au milieu du XIX^{ème} siècle par l'armurier Henri Derringer, qui lui a donné son nom. », dans *Encyclopédie Wikipédia*, [En ligne], 11 septembre 2008, www.wikipedia.org (Page consultée le 20 mars 2009).

²¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 63.

²²⁰ *Loc. cit.*

²²¹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 81.

²²² Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à* [...], p. 29.

²²³ *Ibid.*, p. 32.

ressemblent à des portes-flingues sortis d'un film de Lautner, ils s'essayent à la carrière et cassent les prix pour au moins rembourser la location d'un stand. Faut bien commencer un jour.²²⁴ » On se rappellera que Georges Lautner était reconnu pour ses personnages de comédies mettant en scène des truands²²⁵. De même, le narrateur affiche une condescendance certaine quand il méprise les brigands qu'il croise, dévoilant ainsi la hiérarchie prévalant chez les criminels, lui-même se situant au sommet de l'échelle. Il va jusqu'à ressentir une certaine indifférence envers le prestigieux prix qu'il reçoit, celui du tueur en série de l'année :

« Les sérial killers ne pensent pas à ce genre de récompenses, vous [femme fatale] savez...
 - C'est quoi, votre spécialité ?
 - Les femmes, uniquement les femmes. Et plus je les trouve désirables, plus je soigne le travail.²²⁶ »

Ce dialogue regorge d'ironie, parce que la séduction se transforme en avertissement. Non seulement le tueur en série menace-t-il de mort son interlocutrice, mais le jeu de la séduction amorce une compétition entre les deux. La violence, loin d'être cachée, comme dans le récit à énigme, ou d'être menaçante, comme dans le suspense, devient ludique. L'humour naît d'ailleurs en partie de cette opposition entre le ton et l'univers de référence²²⁷.

Or, cette joute amoureuse provoque une évolution des rôles. En effet, alors qu'on suit le point de vue du tueur depuis le début, celui-ci se transforme en victime potentielle : « Elle avait le regard brûlant de Méduse et la voix des sirènes. Elle avait le corps de Calypso et une réputation plus cruelle que celle de Circé. [...] je me suis vu tomber dans tous ses pièges à la fois.²²⁸ » Le protagoniste ne se prend pas dans les filets de n'importe quelle femme, mais dans ceux de « la

²²⁴ *Ibid.*, p. 29.

²²⁵ Wikipédia. Georges Lautner, [En ligne], 3 avril 2008, www.wikipedia.org (page consultée le 18 avril 2008).

²²⁶ Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à [...]*, p. 32.

²²⁷ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 69.

²²⁸ Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à [...]*, p. 31.

meilleure femme fatale de l'année ²²⁹». Le récit met donc en scène deux tueurs et deux victimes potentielles : « Nous savons tous les deux qu'un seul d'entre nous sortira vivant de la pièce, demain matin. ²³⁰ »

Loin d'être manichéen, le texte unit des êtres mauvais (tueurs et criminels) mais néanmoins humains, voire sympathiques. Même si les délits et leurs impacts varient, un fait demeure : ils vont à l'encontre de la loi. Les personnages sont-ils entièrement méchants pour autant ? Certains acquièrent admiration et gloire, tandis que d'autres suscitent la condescendance ou la pitié. La violence peut donc contribuer à la renommée d'un individu, mais elle peut également le mener à sa perte. Quoi qu'il en soit, tout ce beau monde est à la fois criminel et victime, et leur humanité parvient à poindre malgré tout.

Notons également que la « profession » du narrateur n'est dévoilée qu'une dizaine de lignes avant la clause. On a donc accompagné un tueur sans le savoir, bien qu'un soupçon puisse naître en raison de l'absence de réaction de sa part devant un abondant étalage de violence. En outre, le personnage trahit son identité réelle par sa simple présence au sein de cette foire et par l'intérêt pour les divers kiosques : « Dans le coin librairie je me suis laissé tenter par le *Manuel du maître chanteur*, dédié par l'auteur. Je ne suis pas maître chanteur. J'ai juste pensé que le bouquin devait être bien écrit. ²³¹ » Du coup, la narration présente un mode de vie fondé sur le crime d'une manière détachée, voire badine, ce qui fait du protagoniste de « La foire au crime » un être amoral. Une explosion devrait semer la panique et mettre fin abruptement à une soirée. Ici, elle ne fait que gâcher la surprise :

²²⁹ *Ibid.*, p. 32.

²³⁰ *Ibid.*, p. 33.

²³¹ Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à [...]*, p. 31.

Il y a eu un petit moment de panique quand ils ont annoncé les noms en lice pour le titre du meilleur terroriste [...] Qui s'est levé pour chercher son trophée sans attendre qu'on décachette l'enveloppe.²³²

Une telle ironie mène à un autre niveau de lecture : « On pourrait dire [...] que l'ironie [...] est, en termes de stratégie, « "soustrayante", qu'elle détourne le lecteur de la signification de surface »²³³, de sorte que Benacquista, mine de rien, propose ici une réflexion sur la violence et la cupidité.

Par ailleurs, loin de l'espace clos et figé du récit à énigme classique, l'espace de « La foire au crime » s'ouvre et suggère un perpétuel mouvement. En effet, quoique la combinaison du labyrinthe et de la criminalité provoque l'effroi chez des personnages « communs », dans cette nouvelle, l'espace inspire plutôt la détente et la nostalgie. Le protagoniste parvient à un état de relaxation étonnant, vu la violence qui semble saturer les lieux. Cette discordance déroute et amplifie la banalisation de la violence évoquée précédemment, parce qu'elle n'est pas source de tension, sans compter que les stands composent un espace où il serait facile de se perdre :

L'investigation du monde que nous proposent les nouveaux textes policiers [...] se concentre sur les catégories abstraites et nous présente le monde comme modèle du monde : comme labyrinthe pluridimensionnel de préférence, capable de signifier sa complexité et sa tonalité auxquelles la connaissance doit faire face.²³⁴

Si le mot « foire » suggère un espace ludique, la violence, habituel symptôme d'un désordre social, se révèle ici paradoxalement organisée et structurée. De plus, la reconnaissance sociale constitue le but visé par le gala de remise de prix, soit le moment le plus festif. Cette représentation remplit donc un rôle référentiel, par sa charge violente, et fonctionnel, parce qu'elle crée un contraste singulier. Les thèmes principaux du récit noir, c'est-à-dire la violence et

²³² *Ibid.*, p. 32.

²³³ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie [...] », p. 469.

²³⁴ Gabriele Vickermann, « L'investigation de l'espace. Éléments pour une géocritique du roman policier » dans *Littérature et espaces : actes du XXX^{ème} congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin & Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2003, p. 542.

l'humour, s'infiltrant dans le texte, car ils sont diffus dans l'espace, soit par la promotion de la violence et sa célébration, ainsi que par les divers clins d'œil que constituent en fait les kiosques et leurs occupants.

En ce qui a trait à la temporalité du récit, il semble n'y avoir qu'une seule suspension manifeste du temps. Celle-ci a lieu lors de la rencontre avec la femme fatale. Le récit linéaire laisse alors place à un ralentissement, presque à une stase temporelle :

« J'ai eu une seconde de vertige, une minute de fièvre, quand elle m'a dit : on se voit ce soir, non... ?
Le dîner n'en finissait plus.²³⁵ »

Ce changement de rythme souligne l'importance de la rencontre, laquelle constitue le nœud de l'intrigue. Bien que le meurtre final ne soit pas raconté, son accomplissement ne fait aucun doute. Deux assassins pénètrent dans la chambre, et l'un d'eux deviendra la victime de l'autre. D'autres crimes parallèles ont lieu, mais ils sont traités comme des événements secondaires. La nouvelle ressemble donc à un récit criminel dans lequel le délit central reste inachevé, ce qui relève de la catégorie du récit noir. En revanche, les alternances entre les scènes (visite de la foire, remise des prix, etc.) et les sommaires (explosion, rencontre avec la femme fatale, etc.) pourraient tenir du récit à suspense. Ainsi, la fin du récit a un goût de suspense, car on y crée une tension liée à la crainte de la mort du protagoniste, victime potentielle, mais aussi criminel potentiel. Or, on ne se questionne pas à savoir si la victime va mourir ou non, mais bien sur l'identité de cette dernière. La narration n'agence donc pas les éléments de manière à créer la tension indispensable au suspense, puisque que la mort paraît inévitable. Étant donné qu'ici, fin et clause se confondent (« Et à ce stade de la nuit, nous avons encore chacun nos chances.²³⁶ »), le mystère ne concerne pas seulement l'identité du meurtrier, mais aussi celle de la victime. Le

²³⁵ Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à [...]*, p. 31.

²³⁶ Tonino Benacquista, « La foire au crime », *La machine à [...]*, p. 33.

tueur en série et la femme tiennent simultanément deux rôles, de sorte qu'une telle ouverture autorise de multiples interprétations. Cette stratégie entraîne, entre autres, « l'abolition de la morale manichéenne »²³⁷.

Dans cette nouvelle, on peut relever le fait que l'action en tant que telle ne véhicule pas vraiment de subversion. Tout réside dans la nature même de la foire et de la cérémonie de remise des prix. La manière dont la narration appréhende les événements et l'espace bouleverse l'ordre des choses : celui de la condamnation de la violence. L'omniprésence de cette dernière se manifeste surtout à travers les lieux et les personnages. Loin d'un étalement clinquant, elle se répand et s'impose tout en finesse.

« La culture de l'elœis au Congo belge »

Risée du village, monsieur Eugène, pauvre immigrant âgé, vit dans sa petite cabane en se dévouant à ses animaux de compagnie. Une nuit, un groupe d'hommes s'introduit chez le vieillard. Pendant qu'ils tentent maladroitement de trouver de la lumière, ils se font attaquer par la ménagerie : des serpents. Or, les malfrats veulent s'emparer d'un des rares exemplaires du *Précis de culture de l'ælois*, écrit par le vieil homme il y a longtemps. Peu à peu, leur intérêt pour le livre s'explique : le père d'un des voleurs a enterré un trésor considérable au pied du « trente-quatrième palmier en partant du bord supérieur gauche de la photo » de la page 123 du *Précis*. Ellipse. On est transporté au Mayumbe, où le vieillard retrouve la belle Moye et un métis de 1,85 mètre qu'on devine être leur fils. Il semble qu'il soit passé de victime à héros (ou criminel ?).

Une fois encore, Benacquista s'écarte de ce qu'avance Lits : « La volonté de tuer, et surtout de préméditer ce méfait, est requise pour qu'il y ait un véritable criminel à

²³⁷ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 48.

poursuivre »²³⁸. Or, dans ce cas-ci, l'un des crimes est le vol, lequel joue un rôle prépondérant dans le récit parce qu'il constitue le pivot du récit. Ainsi, l'enquête consiste en la recherche d'un trésor. Les assassinats, eux, ne sont que des dommages collatéraux.

En effet, si la présence du crime reste incontournable, celle de l'enquête se révèle beaucoup plus discrète, de sorte que le mot « quête » semble plus adéquat. Des agresseurs s'en prennent au protagoniste afin d'obtenir un adjuvant essentiel à leur quête : une photographie permettant de reconnaître l'arbre sous lequel on a dissimulé un sac de diamants. Les assaillants ont mené pendant deux ans une « enquête » qui les a menés jusqu'à la bicoque de la victime. L'attaque a lieu la nuit, moment où le commun des mortels se sent plus vulnérable. Toutefois, la victime surprend ses agresseurs par son agilité dans l'obscurité ; la situation se renverse donc en faveur du protagoniste. Grâce à ses serpents, il a tôt fait d'éliminer ses potentiels détrousseurs. Par la suite, le vieil homme peut retrouver les diamants. Celui-ci ne pose pas véritablement de geste brutal dans cette nouvelle ; l'euphémisation de la violence passe par le fait que l'arme du crime (les serpents) possède une volonté propre, différente de celle du tueur. D'une certaine manière, la victime devient criminelle malgré elle, d'autant plus que le vieux n'a apparemment aucun scrupule à s'emparer du trésor qui, on le sait, appartient à un autre.

Dans ce texte, la violence reste insidieuse, puisqu'elle s'installe par le biais d'insultes et de menaces à l'intégrité physique des personnages. Les villageois usent de condescendance envers le protagoniste en raison de sa pauvreté et de sa différence raciale. Ce dernier, doué d'une intelligence vive, n'hésite pas à se défendre contre les insultes, ce qui pousse les autres à le violenter physiquement pour le forcer à se taire. Or, c'est la violence psychologique qui affecte le

²³⁸ Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 80.

plus la victime : « Je me suis ébroué tant bien que mal de cette boue, mais c'était bien d'humiliation que je dégoulinais. »²³⁹ Mais le mépris n'aura qu'un temps.

De fait, la victime semble vulnérable au début du récit. Ce personnage demeure plutôt typé : un vieil homme entêté et extravagant qui suscite autant la sympathie que l'aversion de la part des autres. Les criminels se révèlent aussi très typés : brutaux, agressifs et un peu nigauds. Mais la victime possède des armes insoupçonnées, tant par elle-même que par ses ennemis. Du coup, un changement de rôle s'effectue : la victime utilise ses bêtes, sa sagesse et son intelligence pour terrasser ses agresseurs. Dès que le vieux prend le dessus, tout geste violent se voit euphémisé.

Du reste, les personnages de cette intrigue ironique composent avec plusieurs changements de rôle. Les agresseurs ont dû enquêter pour retracer leur victime avant de commettre les crimes (vol, entrée par effraction, menace). Lors de cette tentative infructueuse, ils se transforment en victimes. Monsieur Eugène a un parcours différent : d'abord victime, il poursuit la quête de ses agresseurs, puis il devient criminel lorsqu'il s'approprie le bien d'autrui et qu'il utilise la force brute de son fils pour menacer un de ses ennemis. Ici, pas de rôle d'enquêteur au sens de « détective », mais l'aspect « énigme » colle tout de même à l'intrigue. Il importe surtout de noter l'absence d'un personnage invulnérable. Le protagoniste subit une attaque, révélant alors sa fragilité physique ; ses assaillants meurent lorsque les serpents les attaquent.

Puisque monsieur Eugène se trouve autant victime que criminel, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un récit de la victime ou du criminel. La focalisation interne, typique du récit noir, permet d'accéder à la conscience du vieux, de partager sa fragilité tant physique que

²³⁹ Tonino Benacquista, « La culture de l'elcœis au Congo belge », *La machine à [...]*, p. 58.

psychologique, et de comprendre les effets de son déracinement, notamment de la nostalgie. En revanche, il peut surprendre par son audace quand le récit de la victime devient celui du criminel.

Si un tel changement de rôle permet de rattacher cette nouvelle au récit noir, l'espace diégétique demeure moins révélateur. On se rappelle que les scènes initiales se situent dans un petit village et en périphérie de celui-ci. Le récit ne se déroule donc pas dans un lieu exclusivement urbain, mais bien au milieu de nulle part. Ce faisant, Benacquista campe la jungle urbaine européenne, associée au récit noir, d'une manière tout à fait inusitée. Notamment, il parvient à l'associer à la brousse africaine. L'Afrique s'y déploie d'abord à travers les comparaisons : « ça me rappelle le soleil, le vrai, pas le leur. »²⁴⁰ Le personnage réfère aussi à plusieurs éléments qui lui rappellent son pays d'origine, la République démocratique du Congo : les palmiers, la canne à sucre, les serpents, le Mayumbe, les vendeurs de tamarin, etc. Certains de ces fragments d'Afrique ont suivi monsieur Eugène et suggèrent que la République démocratique du Congo n'est pas si loin de l'Europe...

Certes, l'intégration des serpents et du palmier dans ce nouvel environnement s'avère difficile mais salubre, tant pour le moral du protagoniste que pour sa sécurité. De même, le langage coloré de monsieur Eugène souligne à gros traits sa marginalité partiellement assumée. Par exemple, dans l'affirmation « Tu parles d'en bled ! »²⁴¹, le mot « bled » possède deux significations. La première, qui semble la plus appropriée dans le contexte, désigne de manière péjorative un « petit village isolé, sans commodité ni distraction »²⁴². Cependant, ce terme revêt un deuxième sens particulier à la langue parlée en Afrique, soit une « région située à l'intérieur des terres », la campagne²⁴³. Du coup, le narrateur met en évidence la méconnaissance des

²⁴⁰ Tonino Benacquista, « La culture de l'elœis au Congo belge », *La machine à [...]*, p. 55.

²⁴¹ Tonino Benacquista, « La culture de l'elœis au Congo belge », *La machine à [...]*, p. 55.

²⁴² « Bled », *Lexilogos*, [En ligne], CNTRL, 2009, www.cnrtl.fr/definition/bled, (page consultée le 23 mars 2010).

²⁴³ *Loc. cit.*

villageois en ce qui concerne la culture africaine : « Vous m'auriez cité, je sais pas, un Sorko ou un Peul à la limite, mais un Zoulou... Vous faites une bévue qui avoisine les 2000 kilomètres, c'est un peu comme si je vous traitais d'Inuit. »²⁴⁴ L'espace et ses repères sont ainsi mis de l'avant parce qu'ils participent à la construction de l'individualité du narrateur. L'espace extérieur reflète alors l'espace intérieur de l'individu, dans un rapport métonymique.

Notons d'ailleurs que monsieur Eugène semble tenir mordicus à se différencier de ce qui l'entoure: « Plus je m'éloigne de la civilisation et plus je remercie Dieu de m'avoir fait sauvage. »²⁴⁵ Ici, deux civilisations ne se complètent pas ; elles s'opposent. Les nombreux déplacements dans l'espace ouvert attestent des multiples tensions qui habitent le narrateur : de la ville à la campagne, du soleil au froid, du jour à la nuit, de l'Europe à l'Afrique, de la proximité des gens et des services à l'éloignement et au manque. Ainsi, les lieux semblent aussi typés que les personnages.

D'autres éléments permettent de relier « La culture de l'elœis au Congo belge » au récit noir, notamment le fait que les relations entre le personnage principal et l'espace qui l'entoure véhiculent une certaine critique sociale. L'homme d'origine africaine revêt d'abord les oripeaux de la victime parce qu'il s'entête à vivre comme lorsqu'il était sur l'autre continent. Pourtant, ce qui constituait une tare devient un atout, car cela lui permet de se défendre. De plus, lorsqu'il renoue avec ses racines, il trouve la richesse matérielle, mais aussi la richesse affective : un fils et le grand amour de sa vie, « la belle Moye »²⁴⁶.

La structure temporelle du récit appuie cet effet : tout se déroule de manière assez linéaire, avec quelques allusions au passé, sans pour autant verser dans l'analepse. À la fin du récit, le passé se confond avec le présent de manière à montrer le mariage possible entre les deux espaces,

²⁴⁴ Tonino Benacquista, « La culture de l'elœis au Congo belge », *La machine à [...]*, p. 57.

²⁴⁵ *Loc. cit.*

²⁴⁶ Tonino Benacquista, « La culture de l'elœis au Congo belge », *La machine à [...]*, p. 68.

les deux cultures, à condition de mieux « distribuer » la richesse. Si le temps semble avancer de manière régulière et linéaire, il semble ralentir pendant l'attaque et les instants qui suivent cette péripétie. Cela crée une certaine tension, tout en permettant d'en savoir davantage sur monsieur Eugène et son passé africain. Puis la narration s'accélère pour laisser pantois devant un dénouement pour le moins ironique.

La clause de « La culture de l'elœis au Congo belge » n'est pas une chute à proprement parler. La fin, prévisible, étonne plutôt par le renversement de situation qui s'est établi. Le terme du récit ne correspond donc pas à la résolution d'un crime, mais plutôt à la possibilité du bonheur, typique des récits à suspense, grâce à la réunion d'une famille et à l'accession à un nouveau statut social pour monsieur Eugène. Le protagoniste retrouve son grand amour et en même temps, il découvre un fils. Ils vivent tous les trois réunis, et le protagoniste possède désormais le pouvoir viril du pourvoyeur grâce à l'argent qu'il a retrouvé (et volé) et à la force physique de son fils, en plus de la confiance et du respect inspirés par l'appartenance à une famille.

Or, la prégnance de gestes agressifs jusque dans le dernier paragraphe, gestes posés par le fils du narrateur, montre que la violence perdure à travers les générations : « [Laglaude] a même tenu à venir m'administrer une correction, avec ses frères. Jusqu'à ce que je lui présente un métis de 1,85 mètre qui l'a pendu par les pieds plusieurs heures durant. Tout près d'une marmite gigantesque où frémissait un bouillon aux herbes folles. »²⁴⁷ On pourrait y voir une représentation « d'une possible utopie. Celle d'un individu bouleversant les hiérarchies et les rapports de force »²⁴⁸, mais on pourrait aussi y déceler une dénonciation de certaines dictatures qui ont, hélas, causé beaucoup de tort à de nombreux peuples africains.

²⁴⁷ Tonino Benacquista, « La culture de l'elœis au Congo belge », *La machine à [...]*, p. 69.

²⁴⁸ Alain Lacombe, *Le roman noir américain [...]*, p. 79.

« La nature est conne ! »

Pendant son incarcération, un prisonnier a entretenu une longue correspondance avec Marianne, une passionnée des catastrophes naturelles. À sa sortie, il est heureux d'enfin la rencontrer, même si elle est mariée et qu'elle refuse de quitter son époux violent pour l'ex-prisonnier. Croyant se débarrasser des obstacles, le héros tue le mari de celle qu'il aime. Les deux se revoient alors une seule fois ; elle en profite pour rompre définitivement. Le protagoniste quitte l'emploi qu'il avait trouvé afin de se rapprocher de sa bien-aimée et se réconforte en relisant les lettres qu'elle lui avait écrites.

Narrée du point de vue du criminel, le protagoniste est un homme puni pour des délits passés. Or, tous les crimes ne sont pas perpétrés par le narrateur ici, car ce dernier se pose davantage en justicier. Il peut paraître plus humain dès lors qu'on connaît ses motifs. En effet, le crime consiste en une vengeance personnelle, laquelle permet de purger la société d'éléments indésirables : « C'était Jeanne qui m'intéressait, et ce salaud de Franck n'avait rien trouvé de mieux que de la mettre au tapin. On ne pouvait pas laisser faire ça. »²⁴⁹ Plutôt que de voler aux riches pour remettre le butin aux plus démunis, il tue les agresseurs pour défendre les plus faibles, c'est-à-dire les femmes battues. D'ailleurs, le nom de la femme « sauvée » par le narrateur s'appelle Marianne, ce qui fait écho à la protégée de Robin des bois, une figure marquante de justicier. En outre, l'emploi du pronom « on » dans ce passage, alors que le « je » avait utilisé jusque-là, montre bien que le narrateur considère qu'il a agi au nom de la collectivité : « Dans ce monde "dégradé", et derrière son apparence cynique et désabusée, c'est un homme de valeur. »²⁵⁰ En revanche, derrière cette cause louable se profile un quotidien peu reluisant. Le narrateur a

²⁴⁹ Tonino Benacquista, « La nature est conne ! », *La machine à [...]*, p. 80.

²⁵⁰ Yves Reuter, *Le roman policier [...]*, p. 63.

l'habitude de commettre des délits ; le crime est en quelque sorte son mode de vie, voire son métier.

Il n'empêche que ce criminel se transforme parfois en enquêteur lorsqu'il cherche celui vers qui il dirige sa haine. De plus, il personnifie autant celui par qui vient la mort que celui qui met un terme à la violence, rôle généralement dévolu à l'enquêteur. S'il n'y a pas d'enquête après le meurtre du mari, il s'en trouve tout de même une, sous-entendue par le récit, soit celle qui a mené le narrateur à la prison au début.

Le protagoniste de « La vie est conne ! » ne se pose jamais en victime. On peut toutefois considérer qu'il est une victime de l'amour, Marianne finissant par l'abandonner. C'est à ce moment que le narrateur révèle son humanité. Ses désirs, ses angoisses, ses forces et ses faiblesses sont facilement perceptibles : « En attendant ce moment-là, oui, j'ai rêvé. [...] Si des petits bouts de mots pareils ne vous aident pas à tenir le coup avant votre grand retour à la scène, autant rester à l'ombre. / Le vieux m'avait tellement découragé que je n'ai pas osé regarder sur le trottoir d'en face »²⁵¹. Et bien que les personnages de ce texte paraissent d'abord un peu monolithiques, leurs gestes ne correspondent pas tout à fait aux attentes créées par leur type : la femme fragile ne se laisse pas attendrir par l'homme qui la venge et le criminel réagit peu au rejet de celle pour qui il a tué. Du reste, un second cas de violence conjugale est mentionné (lequel aurait un lien avec la peine d'emprisonnement du narrateur), comme quoi ce genre de violence demeure répandu et peu contrôlé par les forces de l'ordre, du moins dans la société du texte.

Si les personnages de « La nature est conne ! » appartiennent au récit noir, les lieux diégétiques clos dans lesquelles ils évoluent confinent plutôt au récit à énigme. Le premier lieu représenté, soit la prison, évoque sans cesse la violence, tant celle qui a mené les détenus là que celle qui règne entre ses murs. Il s'agit d'un lieu d'enfermement tant physique que social, c'est-à-

²⁵¹ Benacquista, « La nature est conne ! », *La machine à [...]*, p. 78.

dire que les relations interpersonnelles entre les prisonniers et l'extérieur sont contrôlées et très limitées. Le surnom attribué à ce lieu, « placard »²⁵², illustre bien l'étouffement qu'il provoque chez les détenus. Or, il y a d'autres lieux oppressants dans le récit, le mariage de Marianne, par exemple : « elle a dit qu'écrire à un taulard était son seul moyen d'évasion. »²⁵³

La trame dramatique de cette nouvelle permet également de l'associer au récit noir. De fait, on assiste au crime principal tout en accédant au crime passé, même si l'enquête portant sur le crime principal demeure implicite. On connaît même ce qui suit le crime du point de vue du meurtrier, lequel adopte un comportement apparemment conforme aux normes sociales.

En outre, le récit offre une séquence chronologique linéaire typique du récit noir. Il y a certes des références à un crime passé, mais elles ne constituent pas des analepses pour autant, et ne sont pas liées à une enquête. Elles visent plutôt à relater d'autres crimes qui tendent à susciter une réflexion sur la violence conjugale ainsi que sur les moyens de contrôler ce type d'agression.

Ainsi, la violence semble constituer le thème dominant de cette nouvelle. Même la nature entraîne la mort et la souffrance, puisqu'on la présente comme étant responsable de multiples catastrophes : « la nature était magnifique quand elle se déchaîne, quitte à devenir meurtrière. »²⁵⁴ Au début, la violence semble réprimée, car le criminel a été mis en prison. Or, dès qu'on le libère, elle contamine de plus en plus son quotidien. La violence redevient le mode de vie du protagoniste ; elle fait partie de lui : « les coups d'œil à 180° degrés, l'oreille dressée façon radar, la sensation du pétard dans la ceinture, sans parler de la manière dont j'ai coincé ce type dans la ruelle [...] Aujourd'hui, j'ai beaucoup plus de métier, je le sens, je ne commets plus les mêmes erreurs. »²⁵⁵ Le protagoniste discerne le pouvoir destructeur de la violence et il souhaite occulter

²⁵² *Ibid.*, p. 79.

²⁵³ *Loc. cit.*

²⁵⁴ Tonino Benacquista, « La nature est conne ! », *La machine à [...]*, p. 78.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

cet aspect de sa personnalité. Malgré ses bonnes résolutions, sa nature profonde le rattrape. De même, la violence le quotidien de Marianne, bien qu'elle en soit la victime. La clausule laisse toutefois entrevoir la fin de la violence pour cette femme, ce qui n'est pas le cas de celle qui s'immisce dans la vie du criminel : « J'ai fini par quitté ce job de manutentionnaire. Georges m'a remis sur des petits coups. »²⁵⁶

Ainsi, ce dernier semble surtout tuer pour libérer de leur fardeau les femmes auxquelles il s'attache, de sorte que la violence dont il est somme toute question ici s'exerce surtout dans la sphère intime des personnages. Peut-on punir la violence par la violence ? Est-ce qu'il faudrait tolérer la violence conjugale sous prétexte que la victime refuse de porter plainte ? Est-il possible que la violence soit parfois justifiée ?

L'appartenance au récit noir de ce texte de Benacquista provient aussi de son humour grinçant. La métaphore filée de la nature lui confère un ton inusité, car elle allège le texte en dépit de la gravité des sujets abordés. Les personnages se passionnent pour les catastrophes naturelles ; Une telle puissance destructrice habite également ceux qui succombent à leurs instincts violents. Pourtant, la femme trouve la force de résister au narrateur malgré la tourmente qui l'entoure : « Ces choses-là... On ne doit pas se forcer... Faut les sentir... faut laisser faire la nature... »²⁵⁷. Au bout du compte, le ton du narrateur se révèle plutôt bon enfant, quand il relit les lettres, ce qui étonne tout de même de la part d'un ex-prisonnier : « Ma préférée reste celle où elle parle de mon geste, *si romantique, si juste, et si cruel à la fois*. Je sais désormais que je ne connaîtrai jamais ce matin de bonheur. Dieu que la nature est conne ! »²⁵⁸. Bref, le protagoniste ne s'apitoie pas sur son sort et il dépeint souvent sa vie avec humour, par exemple, quand il précise : « Mon

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁵⁷ Tonino Benacquista, « La nature est conne ! », *La machine à [...]*, p. 81.

²⁵⁸ *Loc. cit.*

colocataire de Centrale [...] avait le bronzage zébré à cause des barreaux »²⁵⁹. On se trouve donc face à un tueur à la fois humain et jovial, voire un être qui possède un certain sens moral. La somme de tout ceci concourt à se miner subtilement la morale stricte qui autoriserait à le condamner sans hésitation.

Subversif, ce récit l'est assurément, car un civil se charge de protéger les femmes vulnérables, ce qu'un policier ou un représentant de l'ordre semble ne pas pouvoir ni ne vouloir faire. De fait, la violence conjugale entre parfois dans un vide légal : les forces policières ne peuvent intervenir que si la femme violentée l'exige...

« Le seul tatoueur au monde »

Un homme cherche quelqu'un qui accepterait de lui faire un tatouage très particulier. Dès qu'il montre l'image, le tatoueur refuse de lui faire. Pourtant, on avait dit qu'on pouvait tout demander à ce tatoueur, du malsain au mystique. Quelques jours plus tard, le tatoueur rappelle : il accepte de s'exécuter en trois séances rapprochées. Les deux premières séances se déroulent bien, mais le tatoueur semble repousser la date de la dernière séance. Enfin, elle arrive et l'œuvre est terminé. Le tatoueur laisse alors entendre qu'il n'a plus d'autre choix que de se suicider.

Ce récit diffère des autres parce qu'il ne met en scène, a priori, aucun crime. Néanmoins, la mort se pointe le bout du nez lorsque le narrateur fait allusion au suicide, tant celui de Van Gogh que celui que le tatoueur semble envisager. Est-ce que le suicide mérite une place parmi les crimes ? Pas selon Lits, pour qui « [n]'importe quel crime ne satisfait pas le lecteur, il est nécessaire de lui présenter un meurtre ou un assassinat ».²⁶⁰ Reuter nuance cette affirmation : « Le meurtre peut être absent : c'est le cas du suicide qui, parfois, est maquillé par le suicidé lui-

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁶⁰ Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 80.

même en meurtre pour accuser un autre »²⁶¹. Un tel cas de figure constitue toutefois un travestissement du suicide, ce qui n'est pas le cas ici. En l'absence de crime, on serait porté à dire que ce texte n'appartient à aucun sous-genre criminel. Or, Benacquista accomplit un tour de force en créant un suspense malgré l'absence de crime.

De fait, le texte suscite l'anticipation d'un crime dans la mesure où un climat de suspense s'installe rapidement à cause d'une mystérieuse requête de la part du protagoniste, quand il s'adresse au tatoueur, un être plutôt terrifiant : « on pouvait tout lui demander, le bizarre, le malsain, le mystique, l'impossible, dans les replis du corps les plus improbables et les plus douloureux. »²⁶² Pourtant, le tatoueur refuse de peindre ce que lui montre le narrateur. En outre, le narrateur semble s'amuser à décrire la répulsion du tatoueur à chacune des séances : nausée, fausse excuse, fuite, etc. Ceci accentue le malaise, lequel va même jusqu'à teinter les indices fournis quant au contenu de l'image à tatouer : « champ de blé sous le ciel bleu de Provence »²⁶³. Qu'y a-t-il de si effrayant dans ce champ ? La réponse est d'autant plus difficile à trouver que c'est la beauté elle-même qui semble intimider le tatoueur : « Il s'est attaqué aux corbeaux avec une rare fascination, une précision morbide. »²⁶⁴ Tout concourt à ce que l'attention soit attirée vers ce qui fait peur.

De même, le lieu dans lequel évoluent les personnages intensifie cette tension. On associe généralement les « cliniques » de tatouage au crime organisé. Ce n'est que récemment que la mode a récupéré cette pratique et qu'elle s'est banalisée. Quoi qu'il en soit, la trame dramatique mise en place par Benacquista pourrait correspondre à celle des récits criminels décrits par Reuter :

²⁶¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 49.

²⁶² Tonino Benacquista, « Le seul tatoueur au monde », *La machine à [...]*, p. 83.

²⁶³ *Loc. cit.*

²⁶⁴ Tonino Benacquista, « Le seul tatoueur au monde », *La machine à [...]*, p. 83.

Son univers est celui de la nuit, des meurtres, de l'envers d'une histoire officielle, légale et sans problème... C'est celui du dessous des cartes, de la face cachée des gens, des secrets, des lieux et des personnages marginaux... C'est celui des passions illicites ou inavouées, des désirs les plus fous, de l'infraction sociale...²⁶⁵

Pourtant, la chute met un terme au suspense : l'œuvre tatouée est inspirée du « Champ de blé aux corbeaux » de Vincent Van Gogh. Tout était donc aussi simple que ce qu'avait raconté le narrateur. Il n'y a ni désir fou ni passion illicite. Rien qu'une admiration pour la toile d'un grand maître. La nouvelle ne fait que reproduire la dualité de la toile : une partie sombre surplombe le champ doré et lumineux. Ce clin d'œil n'étonne pas dans un récit criminel, car il constitue un outil de « légitimation littéraire » :

Derrière tout cela, évidemment, la présence massive de l'*intertextualité* et de la *citation*, et pas seulement de la citation interne au genre, mais bien de la citation renvoyant à la culture et aux stéréotypes culturels de façon générale. Car une étrange idée reçue a coutume de représenter le roman populaire comme *non culturel*.²⁶⁶

« Pizza d'Italie »

L'inspecteur Largilière fait l'objet de nombreuses blagues au commissariat à cause d'une maladie qu'il a attrapée au Mexique : dorénavant, son estomac ne supporte plus les corps gras. En parallèle, le meurtrier, un chasseur de pizza, traque les livreurs pour les supprimer et voler leur chargement. Largilière décide donc d'appâter le meurtrier en faisant cuire une pizza. Le chasseur mord à l'hameçon et se retrouve face à l'enquêteur. Mais plutôt que de se jeter sur le butin, le chasseur force Largilière à manger la pizza.

Dans cette nouvelle, les formes du récit à énigme et du récit à suspense s'entremêlent allègrement. Elle s'ouvre sur une énigme typique : qui a tué les livreurs de pizza ? En effet, le

²⁶⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 104.

²⁶⁶ Jean-Claude Vareille, *L'homme masqué, le justicier* [...], p. 96.

récit débute avec l'exposition d'un crime à résoudre, enquête menée par Largilière et dont on suivra la progression. Les éléments clé du récit à énigme s'y trouvent réunis : un crime déjà accompli, le récit d'un enquêteur professionnel et une intrigue.

Toutefois, le récit bascule rapidement du côté du suspense lorsque l'enquêteur révèle ses failles et qu'il devient une victime potentielle : « Un psychopathe que vous êtes chargé de trouver vient de buter quelqu'un sous vos fenêtres pendant que vous dormiez »²⁶⁷. Il est victime d'une maladie incurable, puis il devient la victime du chasseur. Le suspense survient surtout par le biais du ton de la narration, lequel trahit la peur grandissante de l'enquêteur. Les incursions du tueur contribuent également à la tension narrative : « C'est l'heure... L'heure où le monde se partage en proies et prédateurs [...] J'ai vérifié mon arme une dernière fois avant de sortir. »²⁶⁸ La peur de la victime potentielle contraste avec la faim du tueur, et les alternances entre ces deux voix contribuent à la montée de la tension. L'enquête perd de son importance, au fur et à mesure que le crime prend du galon, et ce, sans qu'il y ait d'analepse. Le crime central n'est alors pas celui qui a ouvert le récit, mais bien celui qui le clôt. D'abord occupé à suivre l'enquêteur, on se retrouve aux côtés d'une victime traquée par le meurtrier.

En revanche, l'analyse des personnages met plutôt en lumière des aspects du récit noir. L'enquêteur est un être marginalisé à cause de sa maladie : « On n'a jamais vu un flic aussi casanier que vous Largilière. »²⁶⁹ De plus, l'enquêteur montre sa faillibilité lorsqu'il n'a pas conscience de l'attaque qui se déroule sous son nez, puis il la confirme lorsqu'il se fait attaquer par le tueur qu'il était chargé d'arrêter. Il s'agit donc d'un perdant, d'un antihéros démuni

²⁶⁷ Tonino Benacquista, « Pizza d'Italie », *La machine à [...]*, p. 96.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁶⁹ Tonino Benacquista, « Pizza d'Italie », *La machine à [...]*, p. 96.

physiquement et socialement, tel que le précisent Lacombe²⁷⁰ et Reuter²⁷¹. Ainsi, le protagoniste endosse le rôle d'enquêteur, puis de victime.

La seconde voix, celle du tueur, permet d'établir plus de rapports avec le récit noir, et pas seulement parce qu'on a accès aux pensées du criminel. Tout d'abord, la violence semble bien intégrée dans son quotidien. Celle-ci n'est pas gratuite, puisqu'elle permet au meurtrier de survivre. L'homme est un animal comme les autres, lequel doit chasser pour se nourrir. Ce clin d'œil à la chasse, autant humaine qu'animale, passe par le nom que les policiers donnent au tueur : « le chasseur »²⁷². La description du personnage renforce cette perception : « C'est juste un gars qui tue pour se nourrir. »²⁷³ En somme, on a affaire non pas à un assassin psychopathe, mais à un prédateur aux aguets. L'instinct de tuer serait-il « naturel » ? L'arme de prédilection du tueur, la sarbacane, rappelle la chasse primitive, celle qui est souvent considérée comme étant légitime, puisqu'elle vise à combler des besoins essentiels plutôt qu'à satisfaire une pulsion de meurtre. Par contre, les aiguilles ont été empoisonnées par un produit de synthèse, une substance plus « civilisée » que celle utilisée par les chasseurs primitifs.

Le motif de la chasse influence aussi la perception de l'espace. Les lieux décrits s'avèrent déstabilisants. La « jungle urbaine » présentée par Reuter²⁷⁴ prend ici tout son sens, notamment parce la ville dans laquelle se déroule l'action est considérée par les personnages comme étant un territoire de chasse, arpenté par un prédateur affamé. Le criminel parcourt son territoire, tandis que les policiers chargés de l'enquête commentent ses faits et gestes : « Qu'est-ce que fait un chasseur quand on balise son territoire ? Il l'agrandit, il s'exile. »²⁷⁵. Tout, dans les descriptions, évoque un territoire de chasse : les odeurs, les couleurs et la manière de traquer les proies. De

²⁷⁰ Alain Lacombe, *Le roman noir* [...], p. 22, 77, 168.

²⁷¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 62-65.

²⁷² Tonino Benacquista, « Pizza d'Italie », *La machine à* [...], p. 96.

²⁷³ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁴ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 66.

²⁷⁵ Tonino Benacquista, « Pizza d'Italie », *La machine à* [...], p. 96.

même, les livreurs de pizza, vus à travers les yeux du meurtrier, sont dépouillés de toute humanité. La jungle urbaine permet aussi d'exploiter le motif de la faim, celle qui justifie les moyens. Mais de quelle faim est-il réellement question ? Celle qui incite à se nourrir ou celle qui pousse à tuer ? « Nous n'allons pas la partager, il a dit. Je sais ce que c'est... La faim... La vraie faim...Allez...Mangez... »²⁷⁶, affirme le tueur. Pendant que Largilière souffre sans cesse de la faim à cause d'un dérèglement biologique, le chasseur éprouve constamment la faim de tuer, ce qui permet d'établir une étrange parenté entre les deux personnages.

La jungle fait également songer à un endroit où il est ardu de fixer des repères. En effet, le récit multiplie les référents spatiaux non pas pour aider à se situer dans l'espace, mais pour déstabiliser par un surplus d'informations. La jungle devient du coup un espace labyrinthique dans lequel on se perd. Ces éléments ne servent toutefois pas à susciter la réflexion, comme dans le récit noir, mais bien à entretenir une tension narrative, ce qui tient davantage du suspense. Par ailleurs, si l'espace paraît ouvert grâce aux références à un voyage au Mexique et à plusieurs sites français, il n'en demeure pas moins que les personnages sont peu mobiles. Leur espace reste clos malgré les apparences, et il est même restreint aux environs de la place d'Italie.

Certaines stratégies narratives permettent d'associer ce texte au suspense, notamment la temporalité. Bien qu'au départ, on puisse penser qu'il s'agit d'une enquête, on suit plutôt la trame qui va mener à l'assassinat de l'inspecteur. Le crime prime donc l'enquête, dans un ordre surtout chronologique. Les analepses sont en effet rares dans les récits à suspense. De plus, des effets de ralentis succèdent à de courtes accélérations, lesquelles correspondent aux crimes secondaires. Enfin, la tension atteint son apogée lorsque le chasseur s'approche lentement de sa victime potentielle. Benacquista y actualise la narration omnisciente des récits à suspense. L'emploi de deux voix narratives, celle de Largilière et celle du chasseur, permet d'anticiper l'affrontement

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.

final. De plus, l'information est diffusée tant par l'un que par l'autre. L'enquêteur comprend les intentions du criminel pour qui tout est régi par la faim, de sorte que Largilière adopte une stratégie efficace, mais dangereuse pour lui-même, afin de remonter jusqu'au chasseur : il utilise l'appât.

En clausule, la nouvelle tient beaucoup du suspense, parce que l'inspecteur faillible tente de traquer le meurtrier tout au long du récit. Au bout du compte, il devient la proie du chasseur presque par accident. Est-ce que le criminel sait qu'il s'attaque à celui qui est chargé de l'arrêter ? Avait-il compris que le fait de manger des aliments gras empoisonnerait sa victime ? Le texte suggère que oui, puisque le chasseur force l'enquêteur à manger une pointe de pizza. Or, le meurtrier est peut-être aussi capable d'empathie, et désireux de nourrir l'enquêteur. L'ironie propre aux nouvelles de Benacquista fait pencher la balance en faveur de la seconde hypothèse, sans toutefois invalider totalement la première.

« Père courage »

Une femme débarque à l'improviste chez son ex-époux, père de Marc, leur enfant. Elle veut lui ravir leur fils pour l'emmener avec elle à Bangkok. Elle craint que l'enfant reste avec le père, de peur de le retrouver un jour en prison, à l'instar de sa figure paternelle. L'homme, heureux avec son fils, refuse d'acquiescer à la demande de la femme. Désespéré, il sort une arme et la braque sur son ex-épouse. Elle ne bronche pas et parvient à le dissuader de tirer. Elle réussit alors à partir avec l'enfant. Quelques minutes après, l'homme s'aperçoit qu'on escalade un mur pour s'introduire chez lui par une fenêtre. Persuadé que son fils est de retour, il s'apprête à lui faire une surprise. Or, il s'agit plutôt d'un adolescent, armé de surcroît. Au cours d'un face-à-face,

le jeune panique et tire une balle dans le ventre de l'homme. Plutôt que de dénoncer l'intrus, l'homme fait en sorte qu'on puisse accuser son ex-femme du meurtre.

Récit on ne peut plus noir, cette nouvelle n'est pas pour autant dépourvue d'émotions, de sorte qu'on pourrait aussi l'assimiler au récit à suspense. Le ton de la narration, ni froid ni distant, laisse en effet paraître quelques pointes de tendresse. Certes, le fait de laisser paraître les sentiments du narrateur n'a rien de fortuit, car elles peuvent déstabiliser quiconque serait tenté de voir en ce père un être immoral, voire amoral, surtout lorsqu'est dévoilé son passé criminel. Le père ne fait pas qu'exploiter son fils ; il l'aime profondément. Il semble prêt à tout pour garder Marc, même à commettre un nouveau crime. D'ailleurs, cet amour paternel permet au narrateur d'évoluer, c'est-à-dire d'endosser tour à tour le rôle de criminel, puis de victime. De plus, le père incarne une figure d'antihéros, en ce qu'« il se constitue davantage autour du conflit et de l'affrontement que de la clarification d'une énigme ».²⁷⁷ De fait, le père se retrouve seul avec son fils et leur relation s'avère tendue : « Hier, Marc et moi, on s'est engueulés à mort. »²⁷⁸ Reuter affirme que cette solitude reste fréquente chez le héros de récits noirs : « Sa solitude est fréquente : condition de son autonomie mais aussi conséquence de sa rupture avec sa société dont il n'accepte pas la corruption et désapprouve les valeurs, de sa lutte sans fin contre le mal »²⁷⁹. Soulignons ici que le protagoniste n'est pas en conflit avec des institutions sociales, mais bien avec la mère de son fils : « Tu te fous du même, tu veux juste te venger de tout ce qui nous lie, lui et moi »²⁸⁰. Aussi faut-il noter que le personnage de l'ex-conjointe participe également de la destruction de l'image de la mère procréatrice, respectueuse et vertueuse décrite par Lacombe²⁸¹, dans la mesure où la femme se distingue surtout par son comportement indigne et son

²⁷⁷ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 62.

²⁷⁸ Tonino Benacquista, « Père courage », *La machine à* [...], p. 113.

²⁷⁹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 64.

²⁸⁰ Tonino Benacquista, « Père courage », *La machine à* [...], p. 114.

²⁸¹ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 138.

insouciance à l'égard de son fils : « Tu vas te lasser au bout de deux jours, tu vas le [Marc] rendre dingue. Tu vas te servir de lui [...] Plus d'un an qu'il ne t'a vue. / Tu l'embrasses, il ne comprend pas. »²⁸²

Certains aspects de la mère la rattachent également au récit noir : elle paraît encore plus amoral que le père. Elle ne veut pas prendre Marc avec elle par amour, mais pour continuer de l'exploiter. Chose étonnante, en dépit de tous les actes commis par lui et sa femme, jamais ils n'ont été condamnés par les structures judiciaires et sociales²⁸³. Ils ont exploité leur fils en toute impunité pendant de nombreuses années. Du reste, ces personnages semblent très réalistes : « Le héros [...] est ancré dans la réalité sociale, il y participe, il en est un des acteurs pas nécessairement privilégié »²⁸⁴. Notamment, le père vit des problèmes plutôt banals avec son fils, ainsi qu'avec son ex-conjointe, puisqu'ils se battent pour obtenir la garde de l'enfant : « – Tu le ramènes quand ? / – Le ramener... ? »²⁸⁵.

Ni la sexualité ni la violence n'appartiennent au quotidien des personnages, bien que leur existence ait reposé sur des crimes. Si la violence n'est plus ce qui importe dans la vie du père et du fils, rien n'indique qu'elle n'existe plus chez la mère. De fait, ses répliques et ses gestes mettent en évidence des lacunes morales, de même qu'une certaine cruauté : « De te savoir heureux, ça aurait nui à ma nouvelle vie là-bas. »²⁸⁶ Ici, on déroge quelque peu des règles du récit noir. Même si le crime ne se situe plus au cœur de la vie des personnages, la nouvelle met tout de même en scène des événements violents. En effet, on y trouve une menace avec une arme (« Lâche ce flingue »²⁸⁷), une tentative de vol à main armée (« Tu vas lâcher ce couteau, nom de Dieu ! »²⁸⁸)

²⁸² Tonino Benacquista, « Père courage », *La machine à [...]*, p. 114.

²⁸³ Alain Lacombe, *Le roman noir [...]*, p. 10, et Boileau-Narcejac, *Le roman policier [...]*, p. 85.

²⁸⁴ Alain Lacombe, *Le roman noir [...]*, p. 22.

²⁸⁵ Tonino Benacquista, « Père courage », *La machine à [...]*, p. 113-114.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

ainsi qu'une fausse accusation (« Elle s'appelle... Sylvie... Sylvie Rolle [...] Elle voulait se venger, vous savez. »²⁸⁹).

Enfin, le voleur qui s'introduit chez le narrateur permet de mettre en scène un motif privilégié dans les récits noirs, soit la délinquance juvénile :

C'est là que j'ai vu ce petit bonhomme voûté, tremblant.
– N'approchez pas... n'approchez pas !
La surprise nous a figés tous les deux. Il doit avoir quinze ans,
pas plus. Il a sorti un cran d'arrêt.²⁹⁰

Lors de la confrontation entre le père et le jeune intrus, l'adulte tente de rassurer le délinquant plutôt que de le dénigrer : « Fais pas le con, petit... Comment tu t'appelles ? [...] Rentre chez toi, il y a peut-être des gens qui t'attendent. Ils ne sont peut-être pas aussi mauvais que tu penses. »²⁹¹

On semble alors poser la question suivante : Qui est le véritable criminel dans cette nouvelle ? À partir de quel moment un enfant est-il responsable des crimes qu'il commet ? La complexité des enfants représentés dans ce texte renforce appuie cette interrogation, puisqu'ils commettent des crimes tout en conservant une certaine candeur. Lorsque le narrateur confesse « j'ai tendu les mains. Il a paniqué »²⁹², il souligne sa propre maladresse, laquelle est à la source du geste malheureux dont il est victime. Benacquista semble donc amorcer ici une réflexion sur les relations entre les enfants, les crimes et la violence.

Quelques stratégies narratives confirment également l'appartenance de la nouvelle au récit noir. La fin ouverte laisse place à d'autres questionnements : le père survivra-t-il ? Le mensonge sera-t-il découvert ? Le crime du délinquant juvénile est-il réellement plus grave si le père en meurt ? Le crime principal réside-t-il dans la tentative de meurtre ou dans la fausse accusation ?

²⁸⁹ *Loc. cit.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 116.

²⁹² Tonino Benacquista, « Père courage », *La machine à [...]*, p. 116

Le récit s'arrête au moment où l'enquête commence. Le lecteur n'a pas d'énigme à résoudre. Que des questions auxquelles il ne trouve pas de réponse: « Quant à la clarté finale du roman à énigme, elle n'existe que très rarement dans le roman noir, aux intrigues souvent fort complexes et à l'issue fréquemment ambiguë, laissant de larges zones d'ombre, derrière elle ou dans l'avenir »²⁹³. Benacquista laisse en effet le doute planer quant au futur des personnages : qui sera réellement puni et pour quelle raison ? Le nœud du problème passe vite « de la cause à l'effet et de la rétrospection à la prospection »²⁹⁴. La nouvelle raconte un moment qui bouleversera la vie de tous, mais on n'en connaîtra pas les conséquences exactes.

« Deux héros et l'infini »

Grober et Biquet roulent vers le point de rendez-vous où ils doivent livrer un colis spécial à leur patron. Tout au long du chemin, ils sèment la mort. Les deux individus discutent beaucoup, surtout de probabilités. C'est de cette manière qu'on apprend que le fantasme d'un des deux héros, Grober, est de rencontrer Ursula Andress. Parvenus au lieu de la rencontre, les hommes remettent la marchandise au patron : un bras dont la main est ornée d'une bague. Tout à coup, des inconnus surgissent de nulle part et leur tirent dessus. Le patron et Grober sont mortellement atteints. Une voiture s'arrête sur les lieux du massacre et une femme en descend : c'est Ursula Andress qui vient réconforter Grober...

Dans cette nouvelle, la narration adopte le point de vue de Biquet, lequel raconte son quotidien de tueur à gages : « On avait dit la tête ! C'est la tête qu'il me faut, bande de cons ! »²⁹⁵. Au sein de ce texte, la violence « est le mode de comportement basique [...] appliqué par le héros

²⁹³ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 66.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁹⁵ Tonino Benacquista, « Deux héros et l'infini », *La machine à* [...], p. 139.

du roman noir. »²⁹⁶ Cela affecte le ton de l'ensemble, les altercations et les homicides étant décrits avec un détachement, alors que les statistiques et la superstition semblent inspirer plus d'émotion : « Alors, c'est les statistiques qui disent que je ne connaîtrai jamais les palmiers qui découpent ces belles ombres sur le ventre des vahinés. »²⁹⁷ En fait, ces deux asociaux jaugent mal l'importance à accorder aux êtres et aux choses. Voici un exemple de comment réagit Grober lorsqu'il est témoin du fait qu'une tenancière de bar tente d'exploiter deux touristes : « Grober a sulfaté tout ce qui bougeait en gueulant à la Rambo. »²⁹⁸ Certes, le meurtre des deux passagers d'une Porsche et des occupants d'un bar à tabac auraient facilement pu être évités. Ce sont là des victimes innocentes, que l'un des tueurs s'empresse de transformer en statistiques : « Ce truc formidable, je vais te dire ce que c'est : j'ai fait mentir des statistiques et des probabilités en deux coups de pétoire. »²⁹⁹ De même, le narrateur s'attarde davantage à la description d'une bière qu'à celle du meurtre d'un jeune homme. Il est immunisé face à la mort, projetant ainsi « l'image d'un monde où le Bien et le Mal ne sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre de leur importance. »³⁰⁰ Loin de détourner l'attention des gestes de Biquet et de Grober, la narration ne fait que rendre plus odieux encore leur goût pour l'abstraction, voire la futilité. La fréquence des épisodes violents contribuent également à la banalisation de la violence et de la mort.

En outre, la nouvelle présente le parcours des tueurs qui se rendent à un important rendez-vous avec leur patron, Luigi. L'intrigue, linéaire malgré une brève analepse, permet de mieux comprendre le métier des protagonistes. Au fur et à mesure que les cadavres apparaissent sur leur route, l'espace devient inhabitable. Le premier crime se déroule sur la route même, non-lieu qui

²⁹⁶ Alain Lacombe, *Le roman noir américain* [...], p. 41-42.

²⁹⁷ Tonino Benacquista, « Deux héros et l'infini », *La machine à* [...], p. 130.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁹⁹ Tonino Benacquista, « Deux héros et l'infini », *La machine à* [...], p. 137.

³⁰⁰ Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 56.

n'est ni complètement ouvert (la voiture est un espace fermé et mouvant), ni tout à fait clos. La seconde vague meurtrière se déroule dans un lieu oppressant, le bar à tabac. Enfin, la dernière série de crimes se déroule dans un autre lieu de passage, la halte routière, comme quoi les deux comparses savent étendre leur territoire en même temps qu'ils y sèment la dévastation.

Par contre, ces criminels craignent les autorités, puisqu'ils prennent quelques précautions, tels les nombreux changements de voitures et le rendez-vous dans un lieu désert. Ils ne sont toutefois pas dans la mire des représentants de l'ordre ; en aucun moment, ils ne laissent croire que la police les poursuit ou qu'un enquêteur les recherche. Ils sont plutôt assujettis aux lois de la statistique : en vivant comme ils le font, ils multiplient les risques de mourir d'une mort violente.

Or, pour la première fois dans le recueil de Benacquista, les criminels sont punis pour les gestes commis. L'arroseur est arrosé :

On avait visé Luigi avec plus d'acharnement que Grober. Un gruyère, le patron. Et je m'en foutais pas mal. J'ai osé regarder mon pote. [...] Au loin, j'ai pu dénombrer quatre perforations. Et des vilaines. Je suis reparti à chialer sans pouvoir faire quoi que ce soit.³⁰¹

Luigi, le patron, est visé personnellement dans l'attaque qui coûte la vie à Grober. Celui qui crie sans cesse vengeance meurt sous les balles d'une de ses victimes potentielles. Les rôles se modifient alors d'une manière assez radicale, mais il serait faux d'affirmer que c'est inattendu. La chute ne repose donc pas tant sur une attaque soudaine, mais bien sur la matérialisation improbable d'un fantasme : Ursula Andress, objet de désir de Grober, le réconforte brièvement après l'attaque : « La dame l'a embrassé sur le front. Et l'a doucement fait reposer à terre. / La conductrice a remis ça, terrorisée. / "Remonte, Ursula ! J'ai peur !" »³⁰² Après l'exposition d'un nombre considérable de meurtres, le récit prend une tangente humoristique. Le changement de ton et l'absurdité de la situation ont de quoi décontenancer : « Je suis resté là, longtemps, à

³⁰¹ Tonino Benacquista, « Deux héros et l'infini », *La machine à [...]*, p. 141.

³⁰² *Ibid.*, p. 142.

scruter le ciel pour y chercher [...] la bonne étoile de Grober. J'avais peut-être une chance sur plusieurs milliards de la trouver. »³⁰³ Apparemment, dans l'univers du texte, les statistiques importent davantage que la mort et les crimes. La réaction du personnage-narrateur peut aussi paraître étrange : alors que son ami vient de mourir, il songe à la chance de Grober plutôt qu'à son malheur. Mais il faut savoir que « certains personnages-narrateurs décrivent de façon distanciée, voire apparemment humoristique, ce qui est pour eux, dramatique. »³⁰⁴

« Requiem contre un plafond »

Seul dans son appartement, un homme tente de se suicider dignement. Le voisin du dessus choisit ce moment pour commencer à jouer du violoncelle, ce qui horripile et déconcerte l'homme désespéré. Ce dernier entreprend alors une compétition avec son voisin. Dès que l'apprenti violoncelliste entame son morceau, une pièce de son cru, l'autre met sur son phonographe une interprétation impeccable de la pièce musicale qu'il croit reconnaître afin de décourager le novice. L'acharnement est tel que le suicidaire engage un violoncelliste accompli afin de retranscrire et d'interpréter le morceau laborieusement exécuté par le novice. Victoire ! L'apprenti violoncelliste cesse alors de jouer. On apprend peu après qu'il s'est suicidé.

Cette nouvelle, la dernière du recueil, s'ouvre sur la tentative de suicide du personnage-narrateur. Encore une fois, le suicide est-il un acte qui suffit à relier cette nouvelle au récit criminel ? Pas selon Reuter, puisque le « roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible. »³⁰⁵ En revanche, il convient de se questionner sur la responsabilité du protagoniste dans le suicide de son voisin. Lorsqu'un personnage ne

³⁰³ *Ibid.*, p. 143.

³⁰⁴ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 71.

³⁰⁵ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 9.

menace pas directement la victime, qu'il ne la confronte pas autrement que par de la musique, peut-on le considérer comme un criminel ? Cette mort, la seule à survenir au cours du récit, serait ainsi le crime central de la nouvelle. Le personnage-narrateur ne serait donc pas une victime, mais un assassin, car l'incitation au suicide est un geste hautement répréhensible.

C'est par le biais de la compétition, surtout au moyen de la succession des périodes d'attente et de confrontation, que le récit parvient à se rattacher au récit criminel. Les moments où le protagoniste écoute les prestations musicales de l'autre, qu'il fulmine et qu'il réfléchit à la manière de faire cesser sa torture ressemblent étrangement aux états psychologiques associés aux criminels en train de préparer un prochain délit : « Rester calme, rester calme, ne rien brusquer, il doit bien y avoir une issue avant l'issue, je suis perdu [...] Ça me ressemblerait trop. Un coup de feu et le problème est réglé. Un constat d'échec parmi tant d'autres. »³⁰⁶ Est-il besoin de souligner le mépris avec lequel il décrit le voisin, celui qui « ne sera jamais qu'un écorcheur »³⁰⁷ ? Le personnage-narrateur laissait d'abord penser qu'il était la victime des bruits émis par son voisin, mais il se transforme rapidement en adversaire redoutable. Ce qu'on prend pour les tortures endurées par une victime constituent en fait le mobile du crime, puisqu'elles poussent le protagoniste à la vengeance, à l'humiliation de l'autre. Le suspense devient du coup récit noir.

Pourtant, la répétition de la forme des duels (écoute de la performance du voisin, recherche du titre du morceau, écoute du disque, silence du voisin) appartient aussi au récit à suspense. Certes, Benacquista utilise cet élément pour mieux enfreindre les règles de la temporalité propres au suspense en évacuant la poursuite : « Menace. Attente. Poursuite... Telles

³⁰⁶ Tonino Benacquista, « Requiem contre un plafond », *La machine à [...]*, p. 151.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

sont les trois composantes du suspense. »³⁰⁸ Dans un suspense, les accélérations et les ralentis alternent jusqu'à la confrontation finale et anticipée, sauf que le présent récit se termine sur une pause pendant laquelle les adversaires semblent observer une trêve : « Le silence qui a suivi son départ [celui du musicien professionnel] ne m'a procuré aucune joie particulière. Le plafond s'était tu. C'est tout. »³⁰⁹ Même s'il n'y a aucun affrontement final très violent, un personnage meurt tout de même : « on avait retrouvé le corps d'un homme dans sa baignoire, exsangue. »³¹⁰ Du reste, Benacquista évacue un autre élément essentiel au suspense : le danger de mort. Selon Boileau-Narcejac, « [s]'il n'y a pas de risque de mort, le suspense est privé de cette intensité, de cette angoisse qui est bien l'émotion la plus forte que puisse procurer la lecture. »³¹¹

Les lieux diégétiques de ce récit se démarquent également de ceux caractéristiques du récit à suspense. Benacquista choisit plutôt de pousser dans ses derniers retranchements les possibilités offertes par la pièce close, motif classique des récits à énigme. Ainsi, les personnages passent presque tout leur temps dans leur appartement respectif. Le personnage-narrateur se permet quelques sorties lorsqu'il se rend chez un disquaire mais, bientôt, c'est le disquaire et le musicien qui rendent visite au protagoniste. Les lieux semblent tellement oppressants que les affrontements se produisent sans contact direct ; seule la musique passe du territoire du criminel à celui de la victime :

En approchant de l'immeuble, je l'ai vu l'autre enfoiré me toiser de haut, les bras croisés sur son balcon. J'ai eu la sale impression qu'il m'attendait et que sa pause ne durerait plus très longtemps. Impression qui s'est confirmée au moment précis où ma clé a tourné dans la serrure. Il a voulu me cueillir à froid et porter un coup fatal. [...]

³⁰⁸ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 89.

³⁰⁹ Tonino Benacquista, « Requiem contre un plafond », *La machine à* [...], p. 163.

³¹⁰ *Loc. cit.*

³¹¹ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 93.

[A]près la fin du morceau, j'ai attendu le silence du plafond, et je n'ai eu qu'une merveilleuse suite de bruits de verre et de vaisselle éclatée au sol.³¹²

Le criminel décide alors de combattre l'ennemi avec ses propres armes : les notes de musique. La musique sert autant à torturer le protagoniste, puisque les mélodies jouées par le voisin du haut sont déformées, qu'à humilier la victime, laquelle tente d'améliorer en vain son jeu. Chacun des voisins revêt à tour de rôle les habits de la victime, puis du criminel. Cet échange va même jusqu'à affecter le destin des personnages : celui qui voulait se suicider survit, tandis que celui qui commençait à profiter des plaisirs de la vie (notamment, la musique) se tue.

Dans ce texte, l'humour noir se manifeste surtout quand le protagoniste tente de rédiger sa lettre d'adieu, en raison de l'attention portée aux détails (couleur du crayon, qualité du papier, ambiance, etc.) et de son obsession de la perfection, même dans la mort : « Ce serait insultant, un crayon noir, gras, qui n'attend qu'un coup de gomme, comme si ma vie pouvait s'effacer sous la trainée du premier index venu. »³¹³ Tout indique que le narrateur aborde sa propre mort avec un ton distant qui contribue à l'instauration de l'humour noir : « il n'y a rien de tel qu'un bon cadavre laissé derrière soi pour relativiser ses petits malheurs »³¹⁴, écrit-il dans une des versions de sa lettre d'adieu à la vie. Puis la description des performances musicales du voisin, ainsi que l'intérêt des mélomanes extérieurs au conflit, allègent l'intrigue par un humour bien appuyé : « Ses grincements de scie me déchirent les nerfs un à un, on dirait qu'il le fait exprès. Il parvient même à couvrir et lacérer mon Mozart »³¹⁵.

La musique permet ici de favoriser la légitimation littéraire de ce texte puisque ce dernier regorge de références culturelles : « Des noms de compositeurs ont fusé de partout, Krúpka,

³¹² Tonino Benacquista, « Requiem contre un plafond », *La machine à [...]*, p. 157.

³¹³ Tonino Benacquista, « Requiem contre un plafond », *La machine à [...]*, p. 145.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

³¹⁵ *Loc. cit.*

Ballif, Berio, Varèse, Messiaen »³¹⁶. Or, Benacquista n'intègre pas que des références communes ; il inclut aussi des noms moins connus. D'ailleurs, il pousse la référence jusqu'à transformer le célèbre violoncelliste Mstislav Rostropovitch en un personnage qui contribue, malgré lui, à la mort du voisin honni et sans talent.

Enfin, la mort, omniprésente, constitue le pivot du récit. La volonté de mourir reste l'élément déclencheur, l'obsession de la mort parfaite justifie les péripéties et la chute repose sur la mort d'un personnage, bien qu'elle ne soit pas forcément annoncée. Le récit se fondait sur le désir de mourir du narrateur, mais c'est un autre qui meurt à sa place : « J'ai trouvé ça dommage. Mourir pour si peu. »³¹⁷ Faut-il s'étonner que la mort du voisin d'en haut soit présentée comme étant sans grande importance, compte tenu de celle que le narrateur accordait à la sienne au début du récit ?

³¹⁶ *Ibid.*, p. 155.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 163.

CONCLUSION

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons abordé la littérature criminelle d'une manière générale. Celle-ci se reconnaît habituellement par trois éléments essentiels : le crime mystérieux, l'enquête et le détective³¹⁸. Le premier constat est à l'effet que l'appellation traditionnelle « littérature policière » semble problématique en raison du fait que le personnage du policier ainsi que la relation d'une enquête ne sont pas forcément présents dans les écrits contemporains appartenant au sous-genre. Ainsi, on parlera désormais volontiers de « littérature criminelle ». Par la suite, nous avons pu constater que de nombreux théoriciens³¹⁹ s'entendent sur les trois grandes catégories de récits criminels : le récit à énigme, le récit à suspense et le récit noir.

La littérature criminelle trouve ses origines dans le récit à énigme, celui qui est aussi surnommé le « roman-jeu »³²⁰ à cause du défi intellectuel proposé à l'enquêteur et, partant, à l'enquêteur. Cette catégorie de récit se reconnaît grâce à la double temporalité, soit celle de l'histoire de l'enquête ainsi que celle du crime, qui présente la particularité de se reconstituer à rebours³²¹. Cette catégorie se distingue aussi par une focalisation et des stratégies narratives qui visent une compétition presque équitable entre lecteur réel et enquêteur fictif. Afin d'éviter de distraire l'attention par des éléments cathartiques, la violence et la sexualité y sont euphémisées. En outre, le personnage de l'enquêteur se positionne au cœur de ces œuvres. Supérieur intellectuellement, malgré quelques lacunes physiques ou sociales, il évolue dans un monde ordonné qui a été bouleversé par un événement violent. Imperturbable, il vainc à coup sûr le coupable, rétablissant ainsi la loi et l'ordre.

³¹⁸ Boileau-Narcejac, Fosca, Reuter, Sadoul *et al.*

³¹⁹ Dont Todorov, Lits, Reuter, Vanoncini, Boileau-Narcejac *et al.*

³²⁰ Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 51.

³²¹ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 10.

Par la suite, nous avons exposé les caractéristiques du récit à suspense. Cette catégorie se distingue en bonne partie par la focalisation, car on suit désormais la victime, un personnage sympathique. Néanmoins, la narration doit demeurer omnisciente afin de créer l'anticipation puisque, sans elle, point de suspense. Le lecteur craint pour les personnages parce qu'il connaît tous les éléments nécessaires à la résolution du crime grâce au morcellement des informations entre les personnages. Comme nous l'avons déjà mentionné, Boileau-Narcejac n'hésitent pas à écrire à son sujet qu'il s'agit d'une « poésie de l'angoisse »³²². Il y a encore deux histoires distinctes, celle du crime et celle de l'enquête. En revanche, la temporalité se différencie de celle du récit à énigme par ses jeux d'accélération et de ralenti qui parviennent à maintenir en haleine. Afin de susciter un tel sentiment, tous les personnages paraissent plus humains ; ils dévoilent désormais leurs émotions, leurs failles, et tous peuvent trépasser à tout moment. La mort les menace tout au long du récit, une mort annoncée dès le début du récit. La violence est une fois encore considérée comme étant anormale, et on n'hésite pas à la représenter. Deux issues restent possibles : l'accomplissement d'un destin funeste ou l'atteinte du bonheur³²³.

Enfin, nous avons sondé le récit noir. Si l'on a souvent reproché au récit à énigme ses nombreuses règles, le récit noir, quant à lui, tend plutôt à s'en distancier. Par exemple, s'il y a un enquêteur, il sera en conflit avec les institutions ou, alors, le récit ne fait état d'aucune enquête, ni d'un crime, ni même d'un enquêteur. Le récit noir se définit par la violence qui y est omniprésente, par la jungle urbaine qu'il choisit pour décor et par le monde dégradé dans lequel évoluent les personnages. Les rôles de ceux-ci ne sont pas immuables ; tous peuvent se mettre dans la peau du détective, du criminel ou de la victime. On en dénote aussi l'amoralité des personnages et le ton distant de la narration, stratégies subversives susceptibles de remettre en

³²² Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [...], p. 101.

³²³ Yves Reuter, *Le roman policier* [...], p. 79.

question bien des idées reçues, ce qui mène à une autre caractéristique fondamentale du récit noir : la dénonciation. L'objectif de ces œuvres n'est pas seulement de divertir, mais de mettre en lumière les réalités dérangeantes de la société actuelle.

La seconde partie de cette étude a permis de constater que les trois catégories de récits criminels se côtoient dans le recueil de Benacquista. Toutefois, dans *La machine à broyer les petites filles*, les nouvelles présentent presque toutes une forte coloration noire, entre autres parce que l'auteur s'amuse à transgresser les frontières entre les catégories.

La richesse du recueil repose donc sur les variantes à l'œuvre dans les nouvelles. Benacquista nous transporte dans des univers très diversifiés. La ville labyrinthique, la maison close d'un tatoueur, une chambre d'hôtel décrépite, une autoroute française, les lieux intimes et clos succédant aux espaces ouverts. Le temps de la narration varie également, puisqu'on accède à la préparation d'un crime (« Cluedo privé ») ou à un crime complet (« Pizza d'Italie »). Face à ces textes, on se trouve en état de déséquilibre constant, car on ignore à quel moment on se retrouvera dans le récit.

Certes, Benacquista parvient à déjouer les attentes. Dans « Le seul tatoueur au monde », par exemple, on anticipe un crime violent ; dans « La culture de l'eloeis au Congo belge », on craint la mort du vieillard en apparence fragile. En plus de la diversité des espaces et des scènes narrés, il existe une grande disparité dans les thèmes abordés : l'art, l'amour, la famille, l'infidélité, etc. Enfin, les nouvelles du début du recueil s'avèrent fort distinctes de celles placées à la fin, notamment en raison de leur teneur humoristique. Ainsi, au fil du recueil, le ton devient de plus en plus grave, bien que l'humour et l'ironie ne disparaissent jamais tout à fait.

C'est que l'ironie lui permet de créer la subversion, qui se rattache à la fois au récit noir et à la forme de la nouvelle. En effet, l'auteur ose présenter sous une nouvelle perspective des thèmes dérangeants tels que le suicide (« Le jardin des mauvais garçons », « Requiem contre un

plafond ») et la violence conjugale (« La nature est conne » et « Le balcon de Roméo »). La présence continue de cette forme d'humour permet au lecteur de garder ses esprits, de ne pas être envahi par les émotions. Ainsi, il est mieux disposé à la réflexion proposée par les éléments subversifs.

Malgré une apparente hétérogénéité, le recueil repose sur des constantes. Les crimes dont il est question dans les nouvelles consistent en trois sortes de méfaits : le meurtre, le mensonge et le suicide. Le mensonge, mais surtout le suicide, semblent a priori déroger des règles propres au sous-genre, puisqu'ils ne constituent pas des délits suffisamment sérieux pour constituer le cœur d'un récit criminel³²⁴. En revanche, à l'instar du meurtre, ils peuvent constituer une critique de la banalisation de ces gestes et de leurs causes. La narration dans certaines nouvelles adopte la voix du criminel. De même, les protagonistes ont tendance à endosser deux rôles (celui du criminel et de la victime), le rôle de l'enquêteur apparaissant ici moins présent.

Une autre constante concerne la chronologie, soit la temporalité des récits. De fait, la plupart des nouvelles suivent un déroulement linéaire, bien que quelques rares analepses émaillent les textes. L'enquête de « Pizza d'Italie » se déroule même sans le moindre retour dans le passé.

Enfin, Benacquista met en valeur les crimes par des effets de contrastes. Par exemple, dans le « Balcon de Roméo », le romantisme s'oppose à la violence conjugale ; dans « Le seul tatoueur au monde », la beauté artistique s'accorde mal à la laideur de la mort ; le plaisir et la joie détonnent par rapport à la multitude de crimes perpétrés dans « La foire au crime ».

L'intérêt de ce recueil repose donc sur d'autres éléments que les caractéristiques du récit criminel classiques. On aura remarqué que l'énigme y découle rarement d'un crime. Par exemple, dans « Cluedo privé », on se questionne sur l'identité réelle des personnages tandis que, dans

³²⁴ Marc Lits, *Le roman policier* [...], p. 80

« Le seul tatoueur au monde », on tente plutôt de deviner la nature de l'image tatouée. Une seule nouvelle met en scène un détective, celui qui dirige l'enquête dans « Pizza d'Italie » car, règle générale, le recueil semble éviter ce qui est attendu d'un recueil de littérature criminelle classique : un homme veut retrouver un trésor (« La culture de l'eloeis au Congo belge »), un autre tente de découvrir la source d'un bruit obsédant (« Le balcon de Roméo »), etc. Du reste, une seule nouvelle s'ouvre sur un meurtre : « Le balcon de Roméo ». Néanmoins, on connaît rapidement l'identité du tueur, de sorte qu'on ne craint pas pour la vie du narrateur, malgré une échéance mortelle connue et rapprochée, puisque la mort paraît inévitable.

Les nouvelles demeurent construites à partir d'une mécanique qui tient du récit criminel, tout en tablant sur le procédé de la chute et l'ellipse. Apparemment, Benacquista se sert des canons du sous-genre criminel pour mieux les déconstruire. Par exemple, on attend du sous-genre qu'il mette en scène des crimes se déroulent dans des espaces sombres et inquiétants. Or, dans « Suite logique », le crime a lieu dehors, au grand jour ; dans « Le jardin des mauvais garçons », le crime n'est pas un meurtre sordide dans le jardin en question, mais plutôt un suicide, perpétré ailleurs. De même, l'auteur utilise la chute, laquelle a pour but d'étonner et non de rassurer. Ainsi, alors qu'on s'attend à ce que le récit se conclue sur le meurtre du protagoniste dans « Deux héros et l'infini » (soit l'accomplissement du malheur dont traite Reuter), il se clôt plutôt sur l'apparition presque magique d'une fort belle actrice, Ursula Andress. Bref, le lecteur friand de récits criminels se verra bousculé dans ses habitudes s'il fréquente les personnages de *La machine à broyer les petites filles*. Toutefois, il faut bien se garder d'en conclure qu'il en va de même pour la nouvelle policière contemporaine, puisque l'étude d'un corpus restreint à un seul recueil, aussi riche soit-il, ne suffit pas à tirer des conclusions générales.

Il n'empêche que ce recueil s'inscrit bel et bien au sein du sous-genre criminel, surtout dans sa déclinaison noire. On l'a vu, Benacquista réifie le récit noir à travers l'étrangeté des

personnages et des lieux, le ton distant des narrateurs ainsi que la focalisation et l'humour. Mais, plus que tout, ces récits incitent à réfléchir aux notions complexes que sont l'impunité et la culpabilité. Il dénonce plusieurs types de violence et s'intéresse tant aux motivations derrière les délits qu'à leurs conséquences (même si elles sont parfois loufoques). Après tout, pourrait-on dire en guise de chute, « [l]e genre n'a d'existence que par la répétition d'éléments permanents (unité) qui ne peuvent cependant se reproduire que sous couvert d'une relative diversité. »³²⁵

³²⁵Daniel Couégnas. *Fictions, énigmes et images* [...], p. 58.

MÉDIAGRAPHIE

Œuvre étudiée

BENACQUISTA, Tonino. *La machine à broyer les petites filles*, Québec, L'instant même, 1998, 165 pages.

Articles de périodique

BAUDOU, J. et J.-J. SCHLERET. « Quelques approches du roman noir », *Europe*, n° 664-665, Août-septembre 1984, p. 3-12.

BERGERON, Serge. « L'évolution du roman policier », *Québec français*, décembre 1988, n° 72, p. 71-75.

BLOCH, Robert. « Du noir gothique au noir polar », *Europe*, n° 664-665, Août-septembre 1984, p. 105-108.

BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles. Études d'un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, 216 pages.

DESMEULES, Georges. « Du polar au dessert », *Québec français*, été 200, n° 118, p. 76-78.

DORÉ, Martin. « André Vanoncini : enquête sur le roman policier », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 56, 1994, p. 22-26.

HUTCHEON, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire : ironie*, n° 36, novembre 1978, p. 466-477.

HUY, Minh Tran. « Tonino Benacquista, le mot et l'image », *Magazine littéraire*, n° 433, Juillet-août 2004, p. 72-73.

LAHAIE, Christiane. « L'écriture novellière et la (non) représentation du lieu », dans *Lecture et écriture : une dynamique*, sous la direction de Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne, Québec, Nota bene, Québec, 2001, p. 85- 109.

LAMBERT, Fernando. « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, Presses de l'Université Laval, volume 30, n° 2, hiver 1998, p. 111-121.

PARATTE, Henri-Dominique. « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers ailleurs » dans *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto, édition du GREF, Montréal, éditions XYZ, coll. « Dont actes, n° 10 » 1993, p. 17-28.

TIBI, Pierre. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre » dans *Aspects de la nouvelle II*, Perpignan, Cahier de l'Université de Perpignan, 1995, p. 9-78.

Livres

ANDRES, Philippe, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998, 120 pages.

BAUDOU, Jacques et Jean-Jacques SCHLERET, *Le guide Totem du Polar*, Paris, Larousse, 2001, 357 pages.

BENVENUTI, Stephano, Gianni RIZZONI et Michel LEBRUN. *Le roman criminel, histoires, personnages, auteurs*, Nantes, L'Atlante, 1982, 247 pages.

BLANCHOT, Maurice, « L'espace de la mort » dans *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1993 (1^{ère} édition 1955), p. 169-188.

BOILEAU-NARCEJAC. *Le roman policier*, Paris, Presses universitaires de France et Quadrige, (1^{re} édition, 1975, PUF, coll. « Que sais-je ? »), 1994, 128 pages.

BOUCHER, Jean-Pierre, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, 216 pages.

CAILLOIS, Roger. *Approches de l'imaginaire*, Nouvelle revue française et Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, 248 pages.

COUÉGNAS, Daniel. *Fictions, énigmes et images : Lectures (para ?) littéraires*, Médiatextes, PULIM, Limoges, 2001, 229 pages.

COUÉGNAS, Daniel. *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 200 pages.

ÉVRARD, Franck, *La nouvelle*, Paris, Seuil, coll. « Memo », 1997, 62 pages.

DEZUTTER, Olivier et Thierry HULHOVEN, *La nouvelle*, Bruxelles, Didier Hatier, coll. « Séquences », 1991.

FOSCA, François. *Raisons d'aimer les romans policiers*, Paris, Wesmael-Charlier, 1964, 124 pages.

GOYET, Florence, *La nouvelle (1870-1925)*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 262 pages.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*, Nathan université, coll. « Lettres sup. », « Lire », Paris, 2000 (1^{ère} édition 1993, Dunod), 210 pages.

LACOMBE, Alain. *Le roman noir américain*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, 188 pages.

- LITS, Marc. *Le roman policier : introduction à la théorie d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, coll. « Bibliothèque des paralittératures », 1999, 208 pages.
- LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*, Paris, NRF, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1973 (en russe, Iskusstvo, 1970), 415 pages.
- POE, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*, Paris, Booking International, coll. « Maxi-Poche. Classiques étrangers », 1996, 379 pages.
- REUTER, Yves. *Le roman policier*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Lettres 128 », 1997, 128 pages.
- SADOUL, Jacques. « Introduction » à *l'Anthologie de la littérature policière*, Paris, Ramsay, 1980, 503 pages.
- SCHWEISGHAUSER, Jean-Paul. *Le roman noir français*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 2145, 1984, 128 pages.
- TODOROV, Tzvetan. « Les genres littéraires » dans *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1976, 189 pages.
- TODOROV, Tzvetan. « Typologie du roman policier » dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », édition de 1978, p. 9-21.
- VAREILLE, Jean-Claude. *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1996, 203 pages.
- VICKERMANN, Gabriele. « L'investigation de l'espace. Éléments pour une géocritique du roman policier » dans *Littérature et espaces : actes du XXX^{ème} congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin & Bertrand Westphal, Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2003, p. 533-546.

Références internet

- GANDILLOT, Thierry. « Un enfant de la télé », *L'express* [En ligne], publié le 1^{er} mars 2003, www.lexpress.fr.
- «L'écrivain français Tonino Benacquista», *À l'ombre du polar*[En ligne], 10 février 2004 www.polars.org.
- «Derringer», *Encyclopédie Wikipédia*, [En ligne], 11 septembre 2008, www.wikipedia.org.
- «Georges Lautner », *Encyclopédie Wikipédia*, [En ligne], 3 avril 2008, www.wikipedia.org.

LAHAIE, Christiane, « La nouvelle. Théories et pratiques de l'écriture », *Québec français*, n° 108, hiver 1998, p.62-64. [En ligne] le 8 octobre 2012, article consulté sur Érudit, <http://id.erudit.org/iderudit/56371ac> .

NEGRE, Xavier. «Foire», *Lexilogos. Dictionnaire français*, [En ligne], 2009, www.lexilogos.com.

«Tonino Benacquista. Écrivain français», *Evene.fr* [En ligne], www.evene.fr.